



Уральский
федеральный
университет

имени первого Президента
России Б.Н.Ельцина

Институт
гуманитарных
наук и искусств

Л. А. НАЗАРОВА

ИСТОРИЯ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ СРЕДНИХ ВЕКОВ

Учебное пособие

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
УРАЛЬСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ПЕРВОГО ПРЕЗИДЕНТА РОССИИ Б. Н. ЕЛЬЦИНА

Л. А. Назарова

ИСТОРИЯ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ СРЕДНИХ ВЕКОВ

Рекомендовано методическим советом УрФУ
в качестве учебного пособия для студентов,
обучающихся по программам бакалавриата
по направлению подготовки 42.03.02 «Журналистика»

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2016

ББК Ш5(О)42я73-1
Н192

Р е ц е н з е н т ы:

кафедра литературы и методики ее преподавания
Уральского государственного педагогического университета
(заведующий кафедрой кандидат филологических наук,
доцент А. В. Та г и л ь ц е в);
В. Г. Б а б е н к о, доктор филологических наук, профессор
(Екатеринбургский государственный театральный институт)

Назарова, Л. А.

Н192 История западноевропейской литературы Средних веков :
[учеб. пособие] / Л. А. Назарова ; М-во образования и науки Рос.
Федерации, Урал. федер. ун-т. — Екатеринбург : Изд-во Урал.
ун-та, 2016. — 184 с.

ISBN 978-5-7996-1892-6

Данное учебное пособие представляет собой справочник-хрестоматию по истории западноевропейской литературы Средних веков и предназначается студентам нефилологических специальностей, изучающих курс зарубежной словесности в минимальном объеме.

ББК Ш5(О)42я73-1

ОГЛАВЛЕНИЕ

К читателям.....	5
1. Общая характеристика литературы Средних веков	9
1.1. Проблема хронологических границ.....	9
1.2. Основные факторы формирования средневековой литературы.....	11
1.3. Эстетика средневековой литературы. Концепция мира и человека	13
Библиографические ссылки.....	15
Рекомендуемая литература	16
2. Языческий эпос.....	17
2.1. Кельтский эпос. Саги о Кухулине.....	17
2.1.1. Саги уладского цикла. Образ героя.....	18
2.1.2. Художественные особенности	24
2.2. Древнегерманский эпос. «Старшая Эдда»	25
2.2.1. Структура «Старшей Эдды»	26
2.2.2. Мифология древних германцев.....	28
2.2.2.1. Происхождение мира	28
2.2.2.2. Структура мира.....	29
2.2.2.3. Пантеон богов	32
2.2.2.4. Эсхатология.....	35
2.2.3. Художественные особенности	38
Библиографические ссылки.....	41
Рекомендуемая литература	41
3. Национальный героический эпос	43
3.1. Французский героический эпос. «Песнь о Роланде»	44
3.1.1. Историческая основа и общая характеристика памятника	44
3.1.2. Композиция и сюжет	45
3.1.3. Характеристика основных действующих лиц и проблематика произведения.....	49
3.1.4. Художественные особенности	53
3.2. Немецкий героический эпос. «Песнь о Нибелунгах»	56
3.2.1. Историческая основа и общая характеристика памятника	56
3.2.2. Композиция и сюжет	57
3.2.3. Характеристика основных действующих лиц и проблематика произведения	63
3.2.4. Художественные особенности	67

3.3. Испанский героический эпос. «Песнь о моем Сиде»	69
3.3.1. Историческая основа и общая характеристика памятника	70
3.3.2. Композиция и сюжет	71
3.3.3. Характеристика основных действующих лиц и проблематика произведения	74
3.3.4. Художественные особенности	78
Библиографические ссылки	79
Рекомендуемая литература	79
4. Куртуазная (рыцарская) литература	81
4.1. Поэзия трубадуров	85
4.1.1. Содержание термина и особенности авторства	85
4.1.2. Развитие лирики, основные имена, жанры, стили	86
4.1.3. Значение лирики трубадуров	99
4.2. Рыцарский роман	100
4.2.1. Предпосылки возникновения рыцарского романа (по Е. М. Мелетинскому)	101
4.2.2. Основные циклы рыцарских романов	101
4.2.2.1. Романы о короле Артуре и рыцарях Круглого стола. Кретьен де Труа	103
4.2.2.2. Романы о Тристане и Изольде. Реконструкция Ж. Бедье	113
4.2.2.3. Романы о Святом Граале. «Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха	120
4.2.3. Специфика рыцарского романа, его роль и значение для последующего развития европейских литератур	136
Библиографические ссылки	137
Рекомендуемая литература	138
5. Городская литература	139
5.1. Городской эпос	141
5.1.1. Малые эпические формы. Фаблио и шванк	141
5.1.2. Большие эпические формы	146
5.1.2.1. Сатирический (животный) эпос. «Роман о Лисе»	146
5.1.2.2. Аллегорический эпос. «Роман о Розе»	152
5.2. Лирика вагантов	154
5.3. Городская драма	164
Библиографические ссылки	171
Рекомендуемая литература	172
Рекомендуемые интернет-ресурсы	173
Приложение 1	174
Приложение 2	183

К ЧИТАТЕЛЯМ

Предлагаемое учебное пособие создано в помощь студентам Департамента журналистики Уральского федерального университета, в учебном плане которого в настоящее время стоит пятисеместровый (вместо прежнего семисеместрового) курс «История зарубежной литературы». В связи с резким уменьшением количества часов на данную дисциплину неизбежно возникает вопрос об общей организации курса и о сокращении числа ключевых текстов по каждому из его разделов. Особенно это сказалось на изучении литературы Средних веков (в том понимании хронологических границ этого периода, который отражен в настоящее время в министерских стандартах и учебных планах, разграничивающих эпоху Средневековья и эпоху Возрождения).

В лучшем случае на художественную словесность, создаваемую на протяжении почти тысячелетия (условно в IV–XIV веках), приходится самое большее 4–6 аудиторных часов, что ведет к увеличению объема самостоятельной подготовки обучающихся в отношении рассматриваемого периода. Традиционно нехватку аудиторной, лекционной подачи материала восполняло чтение студентами учебника «История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение», написанного крупнейшими учеными-филологами М. П. Алексеевым, С. С. Мокульским, А. А. Смирновым, В. М. Жирмунским под общей редакцией последнего. Этот учебник впервые увидел свет в 1947 году (под названием «История западноевропейской литературы. Раннее Средневековье и Возрождение») и выдержал пять переизданий. Но несмотря на высокое качество данного учебника, некоторые параграфы в нем к настоящему времени устарели, в них, пусть и в малой степени, ощутимы идеологические клише советского литературоведения. В новом, изданном в 2014 году учебнике «История зарубежной литературы Средних веков», авторами которого выступили доктора филологических наук М. И. Никола, М. К. Попова и И. О. Шайтанов, учтены последние достижения отечественной и зарубежной

медиевистики, представлены современные переводы памятников средневековой словесности, расширен объем предлагаемого к изучению материала.

Однако и первый, и второй учебники, о которых идет речь, ориентированы в первую очередь на студентов-филологов и а priori предполагают наличие определенных специальных знаний и умений, присущих тем, кто выбрал исследование литературы своей профессией. Студентам-нефилологам материал учебников не всегда понятен, к тому же в той сетке часов, которая отведена на изучение курса, он еще и явно избыточен.

В связи с вышесказанным обозначим те цели, которые ставил перед собой автор настоящего издания и которые объясняют специфику последнего.

1. В замысел автора входило дать студентам-журналистам базовое представление о развитии историко-литературного процесса IV–XIV веков, выражающемся в продуктивном диахроническом и синхроническом взаимодействии основных направлений этого периода, характеризующихся особой эстетико-поэтологической системой. Речь идет о языческом, национальном и куртуазном эпосах, лирике трубадуров и феномене городской литературы Средневековья. Из этого ряда мы сознательно убираем (в силу нехватки часов, отражения данного материала в курсе истории философии, а также возможности адресовать студентов к учебнику 2014 г.) богатейшую традицию клерикальной латинской литературы, а также целый ряд тем (таких, как исландские саги, поэзия скальдов, героические песни «Старшей Эдды», поэзия миннезингеров, майстерзанг и др.), репрезентирующих, как правило, национальные варианты рассматриваемых явлений или расширение излагаемого материала (цикл об Ойсинне в ирландских сагах и т. п.).

2. По целевому назначению и характеру информации вид данного учебного пособия можно определить как «справочник-хрестоматия». Многолетний опыт работы со студентами показывает, что им проще идти не от текста (тем более что язык средневековых произведений — язык «пассивный», далекий от круга образов и представлений современного человека, к тому же малопонятный, трудночитаемый), а от фактологических поверхностно-общих сведений о тексте, почерпнутых прежде всего из Википедии. Именно

поэтому ведущим способом изложения материала в пособии становится комментированное чтение, где подробный пересказ сюжета эпического полотна перемежается со вставками из полного переводного текста с тем, чтобы дать обучающимся почувствовать сам «дух» и стиль произведения. Собственно, это стремление автора максимально полно передать специфику текста конкретного литературного памятника косвенно повлияло на ограничение рассматриваемых в пособии тем и разделов.

3. Еще одной отличительной чертой данного учебного пособия является его нарочито упрощенный язык. Вызвано это желанием адаптировать архаичный слог средневековых текстов к пониманию его студентами-первокурсниками, чей читательский опыт, к сожалению, не так богат, как это было еще несколько десятилетий назад, когда литература входила в число ведущих предметов школьного образования. Ориентированность на доступность изложения также обусловлена практикой преподавания зарубежной литературы на первом курсе.

4. И последнее (last but not least). В пособии помещены задания для самостоятельной подготовки студентов-журналистов. Составлены они либо с учетом специфики их будущей профессиональной деятельности, либо с целью развития навыка работы с текстом как литературного произведения, так и научного труда. Задания подобного рода активизируют самостоятельную работу студентов, направленную как на поиск и анализ информации, так и на чтение первоисточника, размышления над ним, и позволяют преподавателю разнообразить виды и формы контрольных мероприятий для балльно-рейтинговой системы при оценке работы обучающегося в течение семестра.

При подготовке к контрольным мероприятиям по курсу «История зарубежной литературы Средних веков» студенты могут также обращаться к следующим учебникам и учебным пособиям:

Жиленков А. И. Средние века и эпоха Возрождения в истории зарубежной литературы. Белгород : ИД «Белгород», 2013. 124 с.;

Ковалева Т. В., Лапин И. Л., Паньков Н. А. Литература средних веков и Возрождения / под ред. Я. Н. Засурского. Минск : Университетское, 1988. 216 с.;

Литература и искусство западноевропейского средневековья : учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений /

О. Л. Мощанская [и др.] ; под общ. ред. О. Л. Мощанской, Н. М. Ильченко. М. : Владос, 2002. 208 с.;

Погребная Я. В. История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение [Электронный ресурс]. М. : Флинта ; Наука, 2013. 312 с. URL: <http://www.irbis.vogu.ru/repos/12341/HTML/sod.htm>;

Федотов О. И. История западноевропейской литературы средних веков : учебник-хрестоматия: идеограммы, схемы, графики. М. : Флинта ; Наука, 1999. 160 с.

1. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЛИТЕРАТУРЫ СРЕДНИХ ВЕКОВ

История средневековой литературы, как и сам этот исторический период, до настоящего времени во многом остаются загадкой для современного человека. Десять с лишним веков развития мировой культуры долгое время носили печать того пренебрежительного отношения, которое сформировалось под влиянием гуманистической мысли эпохи Возрождения. Общеизвестно, что итальянские философы, называя свое время Возрождением, имели в виду в первую очередь «возврат к древности», новое открытие античной культурной традиции, а период, отделявший их от гармоничного античного идеала, был назван ими «темными», средними веками.

Существенный перелом в оценке значимости феномена средневековой культуры произошел сначала в литературе: интерес к готике, к памятникам средневековой словесности первыми проявили писатели-романтики и их непосредственные предшественники. В своем творчестве они опоэтизировали Средневековье, а их открытия подтолкнули развитие собственно научной мысли и привели на рубеже XIX–XX веков к так называемому «бунту медиевистов», то есть исследователей, занимающихся изучением данного периода мировой истории (медиевистика — от лат. *aevum medium* — средний век, фр. *medieval* — средневековый).

1.1. ПРОБЛЕМА ХРОНОЛОГИЧЕСКИХ ГРАНИЦ

Вопрос о хронологических границах эпохи Средних веков — один из самых дискутируемых в современной науке. Дело в том, что в течение многих лет в научной и учебной литературе развитие историко-литературного процесса до классицизма было представлено трехчастной моделью: Античность — Средние века — Возрождение. В этой триаде период Средневековья укладывался в очень

условную временную формулу: от падения Рима (476 г., V век) до падения Константинополя (1453 г., XV век)¹.

На протяжении всего XX века данная схема подвергалась критике и к настоящему времени считается устаревшей (подробнее см.: [1, 3]). Во-первых, этому способствовала историческая наука, связывающая эпоху Средних веков с функционированием феодальной системы отношений и, соответственно, датирующая ее V–XVII веками (от зарождения до распада феодализма). Во-вторых, ученые-филологи вот уже более полувека последовательно проводят мысль о том, что Средние века и Возрождение — это не две эпохи, сменившие одна другую (точка зрения Я. Буркхардта, Ж. Мишле, А. Н. Веселовского, Й. Хейзинги и др.), а единая эпоха (Средние века), внутри которой возникло определенное идеологическое и культурное движение, называемое Возрождением. Данная точка зрения поддерживается такими современными исследователями, как У. Эко на Западе и Г. К. Косиков в России и отражается в условном выделении *основных периодов* развития средневековой литературы.

Раннее Средневековье (конец V — первая половина XI века). Период с V века по VIII век принято называть эпохой Великого переселения народов. Большинство памятников античной литературы оседает в монастырях, литературная традиция прерывается. Но в это же время идет, во-первых, активное развитие «высокой» книжной словесности преимущественно религиозного содержания, создаваемой на латинском языке, а во-вторых, широкое устное распространение получает **языческий эпос** — мифы, легенды, предания и сказания, принесенные варварскими племенами. Их запись начинается примерно с VIII века и продолжается в течение еще нескольких столетий.

Высокое (классическое, зрелое) Средневековье (вторая половина XI века — XIII век) отмечено зарождением **национального героического эпоса**, призванного подчеркнуть и отразить специфику зарождающейся государственной идеи путем идеализации ее исторических героев. Также это время характеризуется расцветом **куртуазной литературы**, включающей в себя рыцарскую лирику

¹ Еще раз обратим внимание читателей на то, что речь в данном пособии пойдет только о западноевропейской литературе.

и роман. В связи с ростом первых европейских городов появляется и так называемая **городская литература**, в рамках которой, собственно, и происходит окончательное становление всей средневековой литературы как единой родо-жанровой системы.

Важно отметить, что все указанные направления средневековой литературы не сменяются последовательно, но активно и динамично взаимодействуют, влияя на поэтику и проблематику друг друга.

Позднее Средневековье (XIV–XVI века) — время зарождения и развития нового культурного движения, названного его представителями Возрождением. Это своеобразное «место встречи» ушедшей античной литературы с практически сложившейся и оформившейся литературой Средних веков. По образному выражению А. Ф. Лосева, «подобно юноше, бунтующему против своих родителей и ищущему поддержки у дедов, Возрождение было склонно забывать обо всем, чем оно было обязано средневековью, и преувеличивать значение античности» [2, с. 7]. И действительно, гуманисты XIV–XVI веков так настойчиво противопоставляли себя «своим родителям», что ученые последующих эпох, подхватив пафос своих предшественников, подчеркивали лишь видимую разницу между теоцентризмом Средневековья и антропоцентризмом Возрождения, рассматривая их как отдельные художественные системы. Однако более вдумчивое наблюдение за литературой данного периода позволило говорить не столько о разрыве Возрождения со Средними веками, сколько о синтезе Античности и Средневековья на последнем этапе его развития.

1.2. ОСНОВНЫЕ ФАКТОРЫ ФОРМИРОВАНИЯ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Итак, эпоха Средних веков начинается с упадка Римской империи, ее завоевания языческими племенами древних германцев — вестготов, вандалов и пр. Некогда могущественнейший Рим оказался бессилен перед толпой варваров, проигнорировавших достижения цивилизации и культуры римлян и принесших с собой оригинальные мифы, легенды и предания, ставшие одним из факторов формирования новой европейской культуры.

Сюжеты, герои, образы **языческого эпоса** послужили основой огромного количества памятников средневековой культуры. Так, например, кельтские корни дают о себе знать в целом ряде рыцарских романов, особенно в «Легенде о Тристане и Изольде». Мифы древних германцев, зафиксированные в «Старшей Эдде», легли в основу монументального памятника немецкого национального эпоса — «Песни о Нибелунгах» и пр.

Однако культура «завоевателей» не подчинила себе окончательно литературу «завоеванных»: накопленные за многовековой период развития **произведения греческих и римских авторов** также оказывали мощное влияние на развитие средневековой культуры. Среди любимых античных авторов Средневековья — Аристотель, Вергилий и Овидий (многие ученые называют XII век «Овидианским Возрождением»). Их влияние сказывается и на формировании картины мира позднего Средневековья (Аристотель), и на появлении гедонистических мотивов в поэтическом творчестве трубадуров или вагантов (Овидий). Первые рыцарские романы также обязаны своим происхождением античным сюжетам троянского и фиванского мифологических циклов, а также легендарной биографии Александра Македонского, объявленного первым рыцарем Европы. Заметное влияние на средневековую культуру оказал и римский праздник Великих сатурналий, нашедший свое продолжение в средневековой карнавальной культуре, без осознания феномена которой невозможно адекватное восприятие значительного числа произведений того времени.

Третьим и важнейшим фактором образования и развития средневековой культуры было, вне всякого сомнения, **христианство**. Именно оно сформировало саму картину мира человека того времени, менявшуюся на протяжении веков от жестко дуалистической модели раннего Средневековья до Великой Цепи Бытия, характеризующей позднее Средневековье. Пожалуй, справедливо будет говорить о том, что христианская идеология определила и ведущие эстетические принципы этой эпохи.

1.3. ЭСТЕТИКА СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. КОНЦЕПЦИЯ МИРА И ЧЕЛОВЕКА

Представление средневекового человеке о мире, как уже было сказано выше, менялось на протяжении веков. Раннее христианство (в частности, Августин Блаженный в труде «О граде божием») предлагало видеть во всем, что происходит «здесь и сейчас», слабое, искаженное отражение истинного, подлинного мира, который находится «там и всегда». Мир божественный, «горний», считался единственно неподдельным и сущим, мир же земной, «дольный», воспринимался как реальность, которая искажена материей, плотью. Соответственно смысл жизни человека мог определяться тем, насколько восприимчив он будет к «знакам» из «того» мира и насколько сильна будет его воля следовать «правильному», истинному пути в этой жизни.

Подобным «двоемирием» во многом объясняется тот факт, что средневековая литература практически безымянна, **анонимна**. Большинство ее памятников являются плодом не столько индивидуального, сколько коллективного творчества, ведь при описанном выше восприятии мира сама творческая активность, авторская деятельность оказываются по определению неистинными, ложными. Художнику остается играть роль медиума, своеобразного медиатора, улавливающего божественное откровение и пытающегося облечь его в словесную ткань произведения.

Дуалистическое разделение двух миров повлияло на такое качество средневековой культуры, как ее **предельный символизм и аллегоризм**, что нашло отражение, с одной стороны, в описании многочисленных ритуальных, символических жестов в сюжетах произведений, а с другой — в самом книжном языке, где материальное слово становилось «знаком» и приобретало многосмысленность, символичность. Самое яркое тому подтверждение — знаменитая «Божественная комедия» Данте, где первую строчку — «Земную жизнь пройдя до половины, / я очутился в сумрачном лесу, / утратив правый путь во тьме долины» — можно прочесть минимум в четырех смыслах. Во-первых, ее можно понять буквально: поэт утратил пространственные ориентиры и оказался в лесу, не зная, куда идти дальше. Во-вторых, место, описываемое в поэме, можно воспринять как «лес» заблуждений и ошибок, которые совершил сам Данте, пока

дошел «до половины» своего жизненного пути, то есть до 35-летия. В-третьих, хорошо известно, что Италия — родина поэта — переживала в тот период непростое время, она была раздираема борьбой двух партий, гвельфов и гибеллинов; первые из них мечтали видеть страну объединенной под властью Папы, а вторые — под властью императора. Данте, всегда принимавший самое активное участие в политической борьбе, действительно переживал происходящее в его стране как нечто «сумрачное», как потерю истинных ориентиров в жизни государства. И, наконец, в-четвертых, «утрата правого (правильного) пути» может трактоваться в поэме и как знак мировой катастрофы, следствие всего комплекса человеческих слабостей и грехов, самыми страшными из которых поэт считает сладострастие, гордыню и алчность (жадность). Эти пороки персонифицированы, символически воплощены в тексте в образах трех животных: рыси (пантеры), льва и волчицы соответственно.

В качестве примера символического жеста можно привести эпизод из памятника французского национального эпоса «Песнь о Роланде»: после смерти главного героя с неба спускается ангел и берет его перчатку («Он правую перчатку поднял ввысь. / Приял ее архангел Гавриил»). Смысл данной сцены становится понятен читателю только тогда, когда он обратится к сноске, объясняющей, что в Средние века сеньор, принимая вассала к себе на службу, брал из его рук правую перчатку; и, в свою очередь, залогом явки вассала на службу к своему сюзерену была протянутая перчатка, которую последний мог как принять, так и не принять. Господь в лице Гавриила берет перчатку, и Роланд становится вассалом самого Бога — еще одно, самое сильное, свидетельство безусловной значимости героя.

Другой характерной чертой средневековой литературы, обусловленной христианством, стал ее **апсихологизм** — невозможность развития в художественном произведении конфликта, связанного с проблемой выбора героем того или иного решения.

Поясним сказанное на примере крупнейшего памятника литературы данного периода — легенды о Тристане и Изольде. Эпизод первой встречи героев и описание начала их отношений, казалось бы, противоречат выдвинутому выше утверждению, ведь Тристан испытывает по-настоящему трагический психологический конфликт: ему одинаково дороги и важны и король Марк, которого он

искренне любит как человека, заменившего ему отца, и спасаая ему жизнь Изольда. Выбор между этими одинаковыми по силе чувствами осложняется еще и кодексом рыцарской чести, которому Тристан не может быть не верен. Чем не психологический конфликт даже для современного романа? Но конфликт этот, едва наметившись в тексте средневекового романа, тут же из него уходит: Тристан, везущий на корабле Изольду в качестве невесты короля Марка, по ошибке выпивает вместе с ней волшебный напиток, навсегда связавший их столь прочными любовными узами, что перед ними бессильны все и вся. Таким образом, теперь герою приходится выяснять отношения не с самим собой, а спорить с высшей силой, противостоять Судьбе, и это переводит конфликт произведения на качественно новый уровень. А если говорить точнее, только внутри такого «метафизического» обрамления и становится возможным описание метаний и переживаний Тристана. Приведенный пример доказывает, что психологизм в средневековой литературе только зарождается, он еще далек от тех его форм, которые сложатся, например, в XIX веке.

С апсихологизмом и символизмом средневековой литературы тесно связана и четвертая составляющая ее эстетики. Если, как мы уже сказали, для человека все определено, расписано и закреплено за позитивным и негативным полюсами, то единственное, что остается делать авторам в такой системе координат, — это наставлять человека на путь истинный, увлекать рассказами о том, как хорошо и радостно будет праведнику на небесах и как тяжело, мучительно и страшно будет наказан любой грешник. Именно этим обуславливается **дидактизм** практически всех памятников Средневековья, их явно выраженный морализаторский тон, пафос назидания, поучения, наставления.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Косиков Г. К. Средние века и Ренессанс. Теоретические проблемы // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000 / под ред. Л. Г. Андреева. М. : Высш. шк., 2001. С. 8–39.
2. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М. : Мысль, 1982. 624 с.
3. Турьшева О. Н. О концепции вузовского курса «История зарубежной литературы Средних веков и Возрождения» // Павермановские чтения.

Литература. Музыка. Театр : сб. науч. тр. / под ред. О. Н. Турышевой. Екатеринбург : Издат. дом «Ажур», 2014. Вып. 2. С. 194–201.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Э. Ауэрбах. — М. : Прогресс, 1976. — 557 с.

Гофф Ж. ле. Герои и чудеса Средних веков / Ж. ле Гофф ; пер. с фр. Д. Савосина. — М. : Текст, 2011. — 220 с.

Гофф Ж. ле. Интеллектуалы в средние века / Ж. ле Гофф ; пер. с фр. А. М. Руткевича. — СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2003. — 160 с.

Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич // Избранные труды. В 2 т. Т. 2. — СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2007. — 560 с.

Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства / А. Я. Гуревич. — М. : Искусство, 1990. — 395 с.

Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики / П. Зюмтор. — СПб. : Алетея, 2003. — 544 с.

Уайт Т. Х. Средневековый бестиарий. Что думали наши предки об окружающем их мире / Т. Х. Уайт ; пер. с англ. С. Ф. Федорова. — М. : Центрполиграф, 2013. — 285 с.

Хейзинга И. Осень Средневековья / И. Хейзинга ; пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова. — М. : Наука, 1988. — 544 с.

Хоппер В. Числовая символика Средневековья. Тайный смысл и форма выражения / В. Хоппер. — М. : Центрполиграф, 2014. — 224 с.

Элиаде М. Образы и символы (эссе о магико-религиозной символике) / М. Элиаде // Избранные сочинения. В 2 т. Т. 2. Миф о вечном возвращении. — М. : Ладомир, 2000. — С. 125–247.

2. ЯЗЫЧЕСКИЙ ЭПОС

Как уже говорилось выше, языческий эпос Средних веков представляет собой мифы, легенды и предания варварских племен, заселивших Европу в период раннего Средневековья. Отличительными чертами этого литературного явления можно считать:

1) многобожие, наличие архаического пантеона богов и мифологической модели мира, представленной в текстах, рассчитанных на устное воспроизведение;

2) наличие фигуры героя-богатыря, воплощающего силу, мощь и величие племени.

В связи с тем, что относительно ранняя христианизация Европы одной из своих главных целей ставила запрещение, уничтожение всего языческого, эпос варварских племен в большинстве случаев либо не сохранился совсем, либо дошел до нас в неполном, зачастую искаженном позднейшими христианскими вставками виде. Менее всего поврежденным (в силу поздней христианизации) оказался эпос островных народов — ирландцев, исландцев, скандинавов. Первые донесли до нас эпос кельтов² (греческое название древних индоевропейских племен, римский аналог — галлы), а вторые и третьи — эпос древних германцев.

2.1. КЕЛЬТСКИЙ ЭПОС. САГИ О КУХУЛИНЕ

Кельтские мифы и предания лучше всего сохранились на территории Ирландии. Главной формой их бытования были саги. Сагу можно определить как прозаический документ, повествующий о жизни рода, племени³. Рассказчиками саг изначально были

² Ныне потомками кельтов считаются ирландцы, уэльсцы, бретонцы (жители Бретани — исторической области и одноименного полуострова на северо-западе Франции) и горные шотландцы.

³ Данное значение слово «сага» имеет и в наши дни. Ср. «Сагу о Форсайтах» Д. Голсуорси или «Московскую сагу» В. Аксенова: и в том, и в другом произведении речь идет о жизни рода, одной семьи.

друиды, которые позднее утвердились как жрецы, а их функции хранителей и обработчиков сказаний взяли на себя барды (лирические поэты и музыканты) и фíлиды (бывшие также законодателями и предсказателями)⁴. Обучение филида длилось 12 лет. В результате каждый причислялся к одному из семи рангов по количеству освоенных текстов. Так, филид первого, высшего, ранга должен был знать наизусть около трехсот саг.

2.1.1. Саги уладского цикла. Образ героя

Первые записи ирландского эпоса были сделаны монахами в VII–VIII веках, что и позволяет говорить о нем как о древнейшем в Европе. К сожалению, собственно мифологическая часть кельтского эпоса дошла до нас довольно скудно. Известно, что значительную роль в пантеоне играл культ племенных богов, в частности особой популярностью пользовались племена богини Дáну. При этом наряду с собственно богами (в числе которых у ирландцев были боги как светлые — бог мудрости Óгме и бог света Луг, так и темные — фоморы) большое значение имели и так называемые младшие божества — духи-сиды (аналог фей, среди которых были и женщины, и мужчины), эльфы, леприконы, гоблины и пр. Однако ни космогонические (происхождение мира), ни эсхатологические (о конце света) мифы кельтов до нас не дошли.

Зато героическая часть ирландского эпоса сохранилась достаточно полно. Древнейшим и наиболее интересным циклом героических саг является так называемый *у л а д с к и й* *ц и к л*, по названию племени *уладов*, обитавших на территории нынешнего Ольстера на севере Ирландии. Основной драматический стержень саг этого цикла составляет борьба Улада с соседним королевством Кóннахт, которым правят король Айлílль и его злая и коварная жена Медб, причиняющая много бед воинам-уладам.

Первоначально героем этого цикла был король Конхобáр, возможно, реальная личность, правившая в I веке н. э. Однако довольно быстро главная роль переходит к его племяннику *Куху́лину*,

⁴ Филиды по сравнению с бардами занимали в социальной иерархии кельтов более высокую ступень, но ступень достижимую. Так, бард четвертого ранга мог стать филидом.

сыну сестры Конхобара Дехтире. Ему посвящено около ста саг, и по ним можно реконструировать его героическую биографию (саги «Рождение Кухулина», «Сватовство к Эмёр», «Угон быка из Куáльнге», «Болезнь Кухулина», «Смерть Кухулина» и др.), в которой собственно героическое начало тесно переплетено с мифологическим. Так, жизненный путь Кухулина включает **все основные архаические мифологические мотивы, присущие герою-богатырю любого эпоса.**

Тайна происхождения и необычность облика. О происхождении героя повествуется в саге «Рождение Кухулина». Отцом героя в ней назван бог света Луг. Однако те, кто не мог поверить в божественное зачатие, считали отцом ребенка самого Конхобара. Появлению героя на свет предшествовал целый ряд знаменательных событий, о которых упоминает Луг, явившись перед матерью Кухулина Дехтире.

Во сне ей предстал некий муж и возвестил, что ныне она зачала от него.

— Это я создал птиц, — сказал он ей. — Я побудил вас гнаться за птицами до того места, где я создал дом, приютивший вас. Я создал и женщину, мучившуюся родами; я же принял облик мальчика, который там родился, и меня воспитала ты; это меня оплакивали в Эмайн-Махе, когда мальчик умер. Но теперь я снова вернулся, проникнув в твое тело в виде маленького зверька, который был в питье. Я — Луг Длинной Руки, сын Этлена, и от меня родится сын, ныне заключенный в тебе. Сетанта⁵ будет имя его. <...>

Величиной с трехлетнего ребенка был младенец. Приемным отцом его стал Кулан-кузнец. Сетантой назвали мальчика, и имя это он носил до тех пор, пока не убил пса Кулана и не отслужил ему за это: с той поры стали звать его Кухулином [1, с. 9–10].

Чудесное рождение служит объяснением обязательного для героя языческого эпоса магического основания его мощи и величия. Внешне это проявляется в специфических мифологических чертах облика Кухулина.

⁵ Первое имя Кухулина — Сетанта — чаще всего связывают с названием одного из племен — сетанции, подчеркивая тем самым архаические корни образа.

Всех превосходил Кухулин в подвигах быстротою и ловкостью. Женщины Улада весьма любили Кухулина за ловкость в подвигах, за проворство в прыжках, за превосходство ума его, за сладость речи, за красоту лица, за прелесть зора его. Семь зрачков было в королевских глазах его, четыре в одном глазу и три в другом. По семи пальцев было на каждой руке его, по семи на каждой ноге. Многими дарами обладал он: прежде всего — даром мудрости (пока не овладевал им боевой пыл), далее — даром подвигов, даром игры в разные игры на доске, даром счета, даром пророчества, даром проницательности. Три недостатка было у Кухулина: то, что он был слишком молод, то, что он был слишком смел, и то, что он был слишком прекрасен [1, с. 11].

Еще экспрессивнее описывается преобразование Кухулина во время боя. Логика языческого рассказчика и слушателя в этом случае довольно проста: чем более устрашающе выглядит герой — тем больше к нему уважения со стороны друзей и тем сильнее страх перед ним у недругов.

Детские подвиги и тайна имени. В пять лет Кухулин мог сразиться с пятьюдесятью сверстниками. Через год задушил чудовищного пса, охранявшего дом кузнеца Кúлана, в котором собралось на пир мужское население уладов, «забывшее» пригласить шестилетнего ребенка. За это Кухулин в течение семи лет охранял дом, выполняя функции убитого животного. Отсюда имя героя (*Cu-Chulainn* — «пес Кулана») и его первый гейс (клятва, которая дается на всю жизнь и которую нельзя нарушить) — никогда не есть мяса собаки.

Героическое сватовство. Достигнув брачного возраста, Кухулин пользуется большим успехом у женщин племени. Чтобы не искушать ни их, ни себя, мужчины решают женить героя на одной из самых красивых девушек, по имени Эмер, отец которой, Форгáл Хитрый, желая смерти герою, ставит условием поездку Кухулина в Шотландию к деве-богатырше Скáтах⁶, от которой еще никто (кроме Кухулина, который выполняет все условия и позже все-таки женится на Эмер) не возвращался живым.

⁶ Скатах — наделенная демоническими чертами женщина-воительница и прорицательница (имя образовано от корней «тень» и «демон»), королева мрачного острова (вероятно, царства теней, смерти).

Форгал же сказал, что все это правда и что удивительные вещи совершили перед ним повелители колесниц уладские, но что если бы Кухулин побывал у Домнала Воинственного в Альбе, он проявил бы еще более удивительное боевое искусство, а если бы побывал он еще у Скатах, чтобы обучиться у нее боевым подвигам, то стал бы самым великим воином во всей Европе. <...> Когда они явились к Домналу, тот прежде всего стал учить их, как надувать кожаные мехи, лежа под плоским камнем с маленькой дырочкой. Им приходилось трудиться над этим до того, что пятки их начинали чернеть или синеть. Затем он научил их другой вещи: взлезать по копыю, воткнутому в землю, до самого его верха и стоять там одной ногой на острие. Это называлось изгиб героя на острие копья или стоянка героя на макушке копья. <...> Домнал сказал Кухулину, что его обучение не будет закончено, если он не побывает у Скатах, живущей на востоке Альбы [1, с. 15–16].

Военное обучение, связь с богатыршей. Кухулин едет к Скатах, и первый человек, кого он видит там, — это ее дочь Уáтах.

На третий день пребывания там Кухулина Уатах дала ему совет:

— Раз ты пришел сюда, чтобы обучиться боевому искусству, вот что ты должен сделать. Пойди и разыщи Скатах в том месте, где она сейчас находится, занятая обучением двух своих сыновей, Куара и Кета. Геройским прыжком лосося перенесись в тисовую рощу, где она находится. Сейчас она спит. Приставь меч к ее груди и потребуй от нее исполнения трех дел. Первое — пусть она обучит тебя боевому искусству полностью, ничего не утаив. Второе — пусть она даст тебе меня в жены, и ты поднесешь мне свадебный дар, как полагается. Третье — пусть она предскажет тебе все, что случится с тобой в жизни, ибо она знает будущее.

Все случилось так, как предсказала Уатах⁷ [1, с. 17].

Именно у Скатах Кухулин окончательно осваивает технику метания дротиков и копий, бьется на мечах, почти летает во время боя (прыжок лосося) и отрабатывает свой фирменный прием — метать

⁷ Кухулин обучился у Скатах многим боевым искусствам, она также предсказала ему великую славу и гибель в возрасте 30 лет.

ногой «рогатое копье». Во время обучения Кухулин помогает богатырше победить ее соперницу Айфэ. Последняя становится матерью сына героя.

Поединок с сыном. Очень распространенный в эпосе сюжет о том, как выросший сын отправляется на поиски отца, встречается с ним и, неузнанный, погибает на поединке (см. иранский эпос «Шахнамэ», древнеиндийскую «Махабхарату», русские былины об Илье Муромце). Только позднее, по какой-либо детали, отец узнает сына. Сын Айфе Кónлайх был сражен своим отцом Кухулином.

Выдающиеся ратные подвиги и героические поединки. Самым ярким литературным образцом, в котором прославляется боевое искусство Кухулина, является сага «Угон быка из Куалнге», где описывается серия его поединков с Фердиадом — побратимом Кухулина, вместе с ним проходившим обучение у Скатах.

Связь с потусторонним миром. Эта связь осуществляется посредством путешествия Кухулина в страну сидов, где он помогает им победить врагов, а позднее становится возлюбленным сиды по имени Фанд, жены короля, любовь к которой удалось победить только магическим путем, после чего богатырь вновь соединяется с любящей его Эмер.

Эмер пошла к Конхобару в Эмайн-Маху и рассказала ему все, что случилось с Кухулином. Тогда Конхобар послал певцов, ведунов и друидов за Кухулином, чтобы они взяли его и привели в Эмайн-Маху. Кухулин хотел сначала убить их. Но они запели перед ним волшебные песни свои, крепко держа его за руки и за ноги, пока не начал проясняться его разум. После этого он попросил пить. Они дали ему напиток забвения. И, выпив его, он забыл о Фанд и обо всем, что с ним было. Затем они дали такой же напиток Эмер, ибо и она была в таком же состоянии. Мананнан же (муж Фанд. — Л. Н.) потряс своим плащом между Фанд и Кухулином, чтобы они после этого никогда больше не встречались [1, с. 35].

Героическая смерть. Вполне очевидно, что эпический герой, желая оставаться таковым в глазах племени, не может проиграть поединок, погибнуть или умереть по старости. Гибель Кухулина обосновывается его благородством, а также хитростью и коварством

(а не доблестью!) недругов. Три гейса наложил на себя Кухук: не есть мяса собаки, не отказываться от пищи с любого очага, не отвергать просьб детей и женщин, особенно пожилых. Этим пользуется злая Медб, подсылая к Кухулину перед боем трех старух, предлагающих ему съесть кусок собачьего мяса с их очага. Это лишает героя силы, делая уязвимым для врагов.

Он ехал по дороге в Мид-Луахайр и миновал равнину Могна. Тут завидел он на своем пути трех старух, кривых на левый глаз. Они жарили на вертелах из веток рябины собачье мясо, приправляя его ядом и заклинаниями. На Кухулине лежал зарок — не отказываться от пищи с любого очага. Другой зарок лежал на нем — не есть мяса своего тезки⁸. Не задерживаясь, он хотел миновать старух, ибо знал, что ничего хорошего для него тут нет. Но одна из старух сказала ему:

— Посети нас, о Кухулин!

— Не пойду я к вам, поистине, — отвечал Кухулин.

— У нас здесь собачье мясо, — сказала старуха. — Будь у нас богатый очаг, ты, конечно, зашел бы. Но так как то, что у нас есть, ничтожно, ты и не заходишь. Недостойно поступает великий человек, гнушаясь малым.

Тогда Кухулин подошел к ней, и старуха подала ему собачью лопатку левой рукой. И Кухулин стал есть собачье мясо левой рукой и клал его под свою левую ляжку. И левая рука его, которой он брал собачье мясо, и левая ляжка, под которую он клал его, были поражены во всю их длину, и не стало в них прежней крепости [1, с. 37–38].

Но даже будучи смертельно ранен, герой привязывает себя к камню, чтобы стоя лицом к врагам встретить свой последний миг.

В этом смысле допустимо, пожалуй, говорить о том, что окончательное оформление статуса героя языческого эпоса возможно только через смерть, добытую ценой подвига. При этом сам подвиг становится таковым только тогда, когда он совершен во славу рода, без связи с которым герой ничего не значит.

⁸ Имеется в виду мясо собаки (Кухулин — пес Кулана).

2.1.2. Художественные особенности

Ирландская сага изначально была произведением прозаическим. Позднее для большей выразительности рассказчики позволяли себе использование стихотворных вставок в наиболее драматические моменты повествования. Это были силлабические четверостишия, большей частью с парной рифмой или ассонансами (повторениями гласных). Иногда применялась и аллитерация (повтор согласных). В стихах обычно передается речь героев, особенно в момент высокого напряжения.

Из числа средств художественной выразительности, наиболее часто используемых рассказчиками саг, отметим гиперболы, постоянные эпитеты, параллелизмы, олицетворения, троекратные повторы (в мотивной структуре) и др. Главные герои саг тесно связаны с окружающим их миром людей и вещей, последние нередко наполняются волшебным, мистическим содержанием и могут в какой-то степени замещать самого главного персонажа (так, частью Кухулина являются его конь Серый из Махи и его возница Лойг).

По мнению Е. М. Мелетинского, «в генезисе ирландского эпоса, по-видимому, определенную роль сыграли топонимические и другие этиологические предания, что доказывается вступительными формулами: “Почему прозван Арт одиноким? Нетрудно сказать”. — “Как произошло изгнание сыновей Уснеха? Нетрудно сказать”. — “Вот почему один из камней на этой равнине зовется камнем Лугайда” и т. п.» [3, с. 461].

Герои кельтского эпоса одновременно и ужасны, и благородны. В изложении их деяний много жестокости («Клянусь клятвой моего народа, с тех пор как я взял копьё в свою руку, не проходило ночи, чтобы я не сделал набега на землю их, и ни разу не спал я, не подложив под колено головы коннахта» [2, с. 45]), но и жертвенности. Так, своеобразная «трагическая вина» Кухулина, как говорится в одной из саг, состояла в том, что три недостатка было у него: «то, что он был слишком молод, то, что он был слишком смел, и то, что он был слишком прекрасен».

2.2. ДРЕВНЕГЕРМАНСКИЙ ЭПОС. «СТАРШАЯ ЭДДА»

Эпос древних германцев, как и эпос кельтов, формировался в эпоху Великого переселения народов (в V–VIII веках), однако записывался он примерно в IX–XI веках и позднее. Борьба с язычеством, столь распространенная в Центральной Европе, привела к тому, что древние легенды сохранились по большей части на южном побережье Скандинавии. Однако в эпоху викингов (VIII–IX века), при Харальде Прекрасноволосом, первом короле Норвегии, интерес к ним упал. Те норвежцы, которым были дороги прежние традиции и свободы, переселяются в Исландию, поэтому большая часть германских преданий была сохранена именно там.

В отличие от записей кельтского эпоса, записи скандинавских преданий фиксируют гораздо более богатый мифологический материал. Кроме того, кельтские саги — произведения прозаические, а эпические сказания северных народов оформлены поэтически. Главным литературным памятником языческого эпоса германцев является «Старшая Эдда».

История появления «Старшей Эдды» такова: в 1643 г. исландский ученый Бриньольв Свейнссон нашел пергаментную рукопись XIII века, сюжеты песен которой были частично знакомы читателям по хорошо известному к тому времени учебнику скальдической⁹ поэзии исландца Снорри Стурлусона (1178–1241) под названием «Эдда» (учебник этот был написан около 1222–1225 гг.). В связи с предположением, что Снорри черпал свои сюжеты именно из найденного, более древнего («старшего»), источника, последний и получил название «Старшая Эдда». Соответственно за прозаической «Эддой» Снорри закрепилось название «Младшая Эдда». Позднее было доказано, что два эти памятника никак не связаны между собой, но названия остались. При этом этимология слова «Эдда» до сих пор остается спорной.

⁹ Поэзия скальдов (воинов-викингов, отведавших мед поэзии и потому способных в стихах прославлять своего конунга, выигранные битвы и т. д.) — уникальное явление раннесредневековой литературы. Целью творчества скальды считали не столько самовыражение, сколько умелое конструирование так называемых кенингов — двусловных метафор, характеризующих определенное понятие (см. далее подраздел 2.2.3).

Найденная Бриньольвом пергаментная рукопись хранится в Королевской библиотеке в Копенгагене и поэтому называется Codex Regius («Королевский список»). Установлено, что «Старшая Эдда» написана в Исландии во второй половине XIII века и, возможно, представляет собой список с более древней рукописи, о которой ничего не известно. В основной своей части песни были сложены около X века древнегерманским аллитерационным тоническим стихом.

2.2.1. Структура «Старшей Эдды»

Сборник включает 29 песен мифологического, героического и дидактического содержания. В корпус самых известных **мифологических** песен входят «Прорицание вёльвы», «Песнь о Трюме», «Перебранка Локи» и др.¹⁰

Главным же персонажем **героических** мифов становится богатырь *Сигурд*, судьба которого изложена в таких песнях, как «Отрывок из Песни о Сигурде», «Краткая Песнь о Сигурде». Также в героический цикл о Сигурде включаются прямо или косвенно связанные с ним «Речи Регина», «Речи Фафнира», «Речи Сигрдривы», «Первая песнь о Гудрун», «Вторая песнь о Гудрун», «Третья песнь о Гудрун», «Поездка Брюнхильд в Хель», «Гренландская песнь об Атли», «Гренландские речи Атли».

Образцом мифологического дидактического эпоса в «Эдде» служат «Речи Высокого», под именем которого прячется верховный бог скандинавов *Один*. В научной литературе строфы, содержащие поучения, советы, называют **г н о м и ч е с к и м и**. Отличительной чертой гномических строф, характеризующей эпос «Эдды», М. И. Стеблин-Каменский справедливо считает отражение в них черт мышления варваров, их языческой морали, согласно которой люди не делятся на добрых, хороших и злых, плохих. Водораздел проходит по категориям умный, практичный, богатый и глупый, лишенный здравого смысла, бедный.

¹⁰ Как правило, все исландские имена читаются с ударением на первом слоге. Сложные имена можно читать с двумя ударениями.

⁶ Умом пред людьми
похваляться не надо —
скрывать его стоит,
если мудрец
будет молчать —
не грозит ему горе,
ибо нет на земле
надежнее друга,
чем мудрость житейская.

¹⁰ Нету в пути
драгоценней ноши,
чем мудрость житейская;
дороже сокровищ
она на чужбине —
то бедных богатство.

¹¹ Нету в пути
драгоценней ноши,
чем мудрость житейская;
хуже нельзя
в путь запастись,
чем пивом опиться.

¹² Меньше от пива
пользы бывает,
чем думают многие;
чем больше ты пьешь,
тем меньше покорен
твой разум тебе.

²² Кто нравом тяжел,
тот всех осуждает,
смеется над всем;

ему невдомек,
а должен бы знать,
что сам он с изъязном.

²³ Глупый не спит
всю ночь напролет
в думах докучных;
утро настанет —
где же усталому
мудро размыслить.

²⁴ Муж неразумный
увидит приязнь
в улыбке другого;
с мудрыми сидя,
глупец не поймет
над собою насмешки.

⁷⁷ Гибнут стада,
родня умирает,
и смертен ты сам;
но знаю одно,
что вечно бессмертно:
умершего слава.

⁷⁹ Если глупцу
достается в удел
любовь иль богатство,
не добудет ума он,
но чванство умножит
и спесью прославится [4, с. 23].

Перевод А. Корсуна

Еще более очевидно языческое сознание германцев отражено в следующих строках:

⁴² [Другу плати за приязнь ты приязнью,
Даром на дар отвечай.
Но умей заплатить за насмешку насмешкой
И обманом воздать за обман.]

⁴³ Другу плати за приязнь ты приязню,
Дружелюбен к друзьям его будь.
Делать другом себе никогда ты не должен
Того, кто бы друг был врагу твоему.

⁴⁴ Если друга обрел ты, ему доверяешь
И добра себе ждешь от него —
Открывай ему душу и делай подарки;
Чаще его посещай.

⁴⁵ Если вызвал знакомец твое недоверье,
Ты же доброго ждал от него —
На словах будь приветлив, и скрой подозренья,
И обманом воздай за обман.

⁴⁶ Если ждешь ты вражды от знаконца и думаешь,
Что с тобою не искренен он, —
Будь с ним ласков вдвойне, затаи неприязнь ты:
На притворство притворством ответь [5].

Перевод С. Свириденко

Приведенные отрывки из «Старшей Эдды» даны нами в разных переводах (Софии Свириденко, 1917, и Андрея Корсуна, 1963), чтобы наглядно продемонстрировать связь между техникой перевода художественного произведения и его восприятием.

2.2.2. Мифология древних германцев

2.2.2.1. Происхождение мира

«Старшая Эдда» открывается «Прорицанием вёльвы» — песней, включающей мифы космогонического (о происхождении мира и богов) и эсхатологического (о конце света, мира) содержания. Предыстория сюжета данного произведения такова: Один, глава пантеона германских богов, приходит к священному ясеню Иггдрасиль к пророчице (вёльве) с тем, чтобы от нее получить сакральное (тайное, сокровенное) знание о том, как был создан мир, и о том, что ждет всех в будущем, о конце света. Ответ вёльвы и составляет основное содержание песни.

Согласно «Прорицанию...», а также другим мифологическим источникам (в том числе «Младшей Эдде»), в начале времен

существовала только Мировая бездна *Гинунгаган*, заполненная водой. Огонь, пришедший из космоса и пронесшийся над ней, нагрел воду. Из поднявшегося и застывшего пара появились перво-существо — инеистый великан *Имир* и корова *Аудумла*, которая облизывала соленые камни, чтобы молоком своим питать Имира. Из облизанных камней появился великан по имени *Бури*, породивший сына *Бёра*. А сам Имир, огромный и неподвижный, не мог даже подняться на ноги. По разным версиям, от трения его подмышек или от сплетения ног появились инеистые великаны, среди которых была и *Бестла*, родившая от Бёра трех сыновей — *Одина*, *Вили* и *Ве*, впоследствии убивших Имира и сотворивших из частей его тела землю Мидгард, позже отданную людям. В крови, вытекшей из Имира, утонули все его потомки.

О происхождении человека в скандинавской мифологии говорится следующее: гуляя вдоль океана, Один, Вили и Ве увидели две ветки, одну ясеневую, другую ивовую (встречаются самые разные варианты — дубовую и липовую, ольховую и пр.). Из них они сделали мужчину и женщину, назвав их *Аск* и *Эмбла* (по другой версии, фигурки людей вылепили из глины карлики).

Они не дышали,
в них не было духа,
румянца на лицах,
тепла и голоса;
дал Один дыхание,
а Хёнир — дух,
а Лодур — тепло
и лицам румянца.
И трое пришло

из этого рода
асов благих
и могучих к морю,
бессильных увидели
на берегу
Аска и Эмблу,
судьбы не имевших [1, с. 45].

Здесь и далее перевод А. Корсуна

Боги даровали людям жизнь, а судьбу им определяют три *норны*, вырезающие руны на священном ясене.

2.2.2.2. Структура мира

Образ Мирового Древа крайне популярен в мифологии разных народов, в первую очередь потому, что наглядно-образно воплощает идею линейного времени: корни ассоциируются с прошлым, крона символизирует будущее, а ствол — настоящее. Вертикальная ось древних германцев, связанная с Иггдрасилем, включала в себя мир

богов (*асов*), называемый **Асгард**, царство мертвых **Хель**, а также срединный мир, мир людей **Мидгард**. Здесь же, на вертикальной оси, были расположены еще два мира, в которых обитали *альвы* (*альфы*) — добрые и злые духи, являющиеся посредниками между богами и людьми. Пространство между Мидгардом и Асгардом заселяли светлые духи (их мир — **Альфхейм**), а пространство между Мидгардом и Хелем (**Свартальфхейм**) — темные духи, *цверги*.

К темным силам скандинавы относили также карликов — *нифлунгов* (поздний вариант — *нибелунги*) и великанов — *ётунов*. Их земли **Нифльхейм** и **Ётунхейм** (исл. *heimr* — земля) расположены на горизонтальной оси мироздания. Там же находятся **Муспелльхейм** и **Ванахейм** — земли, занятые детьми Огня муспеллями и богами *ванами*. По версии М. Элиаде, Муспелльхейм и Нифльхейм существовали еще до начала времен, их взаимодействие (лед и огонь) заполнило бездну и породило Имира. Известно также, что страна огненных великанов возглавляется *Суртом*. О происхождении ванов известно лишь то, что они древнее асов и что именно с ними асы вели длительную войну.

Мифологическое мышление древних германцев, как, впрочем, и многих других языческих племен, все чуждое, агрессивное и враждебное человеку связывало с севером и востоком. Именно эта часть света имеет в «Эдде» общее название **Утгард** (иногда Утгардом называют Ётунхейм или его часть). Этот страшный демонический мир живет по особым древним законам и не подчиняется власти Одина.

Как уже говорилось, все девять миров (рис. 1) объединяет священный ясень **Иггдрасиль** (дословно «конь Игга», где Игг — хейти Одина). Он имеет три корня (вариант — девять корней, каждый из которых уходит в отдельный мир).

Под первым корнем расположен святой источник Урд. Это же имя носит одна из норн, обитающих у источника.

¹⁹ Ясень я знаю по имени Иггдрасиль,
древо, омытое влагою мутной;
росы с него на доли нисходят;
над источником Урд зеленеет он вечно.

²⁰ Мудрые девы оттуда возникли,
три из ключа под деревом высоким;
Урд имя первой, вторая Верданди, —

резали руны, — Скульд имя третьей;
судьбы судили, жизнь выбирали
детям людей, жребий готовят [1, с. 45].

Норны также символизируют время: *Урд* — прошлое, *Верданди* — настоящее, а *Скульд* — будущее (соответственно и изображаются они как девушка, женщина и старуха). Время норн — это время человеческой жизни. Придя в мир, они принесли в него рождение и смерть.

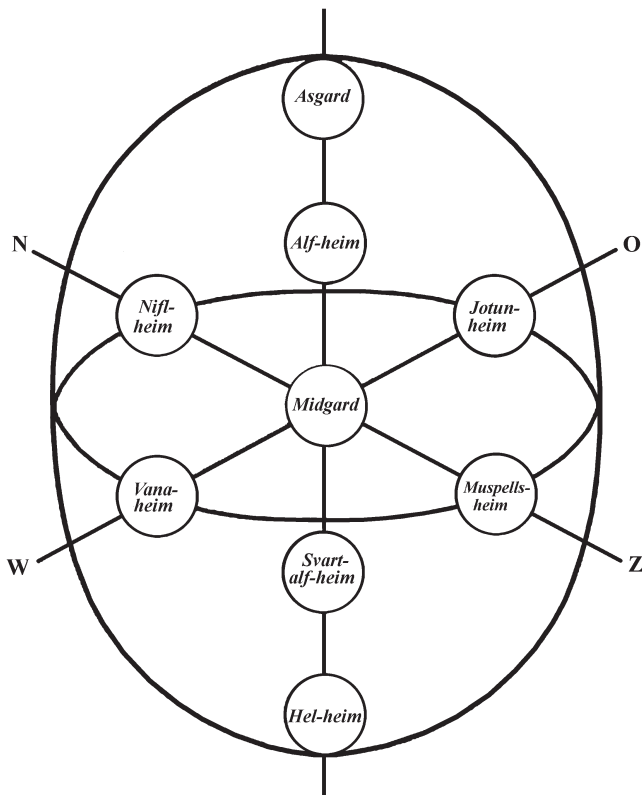


Рис. 1. Девять миров мистерии Одина [6, с. 81]

Под вторым корнем спрятан источник мудрости, охраняемый *Мимиром*. Мудрый ас Мимир когда-то вместе с Хёниром, братом Одина, был отдан в заложники вanam в знак окончания войны

между богами. Асы получили от ванов бога моря *Ньёрда* и его детей, близнецов *Фрейра* и *Фрейю*. Через некоторое время ваны решили, что обмен неравноценен, что их обманули, и убили Мимира, отправив его голову Одину. Верховный бог забальзамировал голову Мимира, вернул ей речь и поместил рядом с источником под корнем Иггдрасиля. Чтобы стать мудрее, Один отдал свой правый глаз голове Мимира за разрешение испить из источника. Об этих событиях мы узнаем из «Саги об Инглингах».

Под третьим корнем расположен источник *Хвергельмир*. Из него вытекают все подземные реки. Несмотря на видимую мощь, Иггдрасиль уязвим, его силы подтачиваются изнутри драконом *Нидхёггом*, который вместе с многочисленными змеями гложет корни ясеня, так как знает, что с его разрушением закончится власть богов. Ствол и листья Иггдрасиля грызут дракон, олень *Эйктюрмир*, коза *Хейдрун* (ее молоком питаются боги) и четыре оленя: *Даин*, *Двалин*, *Дунейр* и *Дуратрор*.

К нейтральным существам относятся сидящий на вершине ясеня орел и находящийся между его глаз ястреб. Орел сообщает Одину обо всем, что происходит в девяти мирах. Резвая белка *Рататоск* прыгает по стволу, разнося новости и поддерживая вечную перепалку орла и дракона.

Недалеко от ясеня находится и жилище *Хеймдалля*, аса, в чьи обязанности входит охрана Асгарда и Мидгарда и защита богов и людей (отсюда и кеннинг: дети Хеймдалля — люди). Его дом расположен вблизи радужного моста *Биврёст*, соединяющего небо и землю.

2.2.2.3. Пантеон богов

Обязательной чертой любого языческого эпоса является наличие оригинального пантеона богов¹¹.

¹¹ Попутно отметим, что английские и немецкие названия дней недели — производные от имен древнегерманских богов. В английском: Tuesday (вторник) — *Tyr's* (*Tiw's*) day (день Тюра), Wednesday (среда) — *Odin's* (*Woden's*) day (день Одина), Thursday (четверг) — *Thor's* day (день Тора), Friday (пятница) — *Frigg's* или *Freya's* day (день Фрейи); также Sunday (воскресенье) — *Sun's* day (день Солнца) и Monday (понедельник) — *Moon's* day (день Луны). В немецком: Dienstag (вторник) — день Тюра (*Teiwa Ziu*), Donnerstag (четверг) — день грома (то есть Тора), Freitag (пятница) — день Фрейи (*Frija*), Sonntag (воскресенье) — день Солнца, Montag (понедельник) — день Луны.

Верховный бог скандинавов **Один** (варианты: Водан, Вотан) — бог войны и мудрости. Чаще всего Один изображается одноглазым стариком в плаще (второй глаз он отдал голове Мимира), с вороном на плече и с посохом. В таком виде он бродит по Мидгарду и просит ночлега у людей, проверяя, как исполняется ими установленный асами священный долг гостеприимства.

«Официальный» Один изображается сидящим на троне старцем. На плечах его — два ворона — *Хугин* и *Мунин* («думающий» и «помнящий»), они приносят ему вести из всех девяти миров. У ног лежат два волка — *Гери* и *Фреки* («жадный» и «прожорливый»). Восьминогий конь *Слейпнир* быстро доставит Одина в любую точку подвластной ему Вселенной. В кармане верховного бога лежит самый быстрый корабль *Скидбладнир*, куда можно поместить любое число воинов. Главное оружие Одина — никогда не промахивающееся копьё *Гунгнир*, которое разит всякого, в кого попадает.

С Одним связаны четыре основных мифологических сюжета.

Добывание меда поэзии. В знак примирения асы и ваны смешали в глиняном горшке свою слюну, из которой появился **Квасир**, мудрый и прекрасный человек, отданный ванами асам в качестве заложника. Квасир был очень мудр. Чтобы добыть эту мудрость, два цверга убивают Квасира, сделав из его крови и пчелиного меда напиток, дарующий вдохновение. Обманом Один выкрал напиток, названный «медом поэзии», и, вернувшись в Асгард, подарил его своему сыну *Браги*, ставшему покровителем скальдов.

Укрощение хтонических чудовищ. Как и во всякой другой мифологии, у древних германцев процесс сотворения мира связан с появлением хтонических чудовищ. Таковыми являются рожденные Локи и ётуншей Ангрбодой великанша *Хель*, злой волк *Фенрир*, а также Мировой змей *Ёрмунганд*. Первой Один даровал власть в подземном мире (по ее имени названо и само царство мертвых). Змея он бросил в океан, заставив проглотить собственный хвост, так что именно Ёрмунганд удерживает все воды мирового океана, не давая им растечься. Самым трудным было укрощение волка. Асам несколько раз удавалось его поймать, но Фенрир разрывал любые цепи до тех пор, пока цверги не выковали цепь *Глейтнир*. В залог того, что цепь будет снята, ас *Тюр* предложил собственную руку, которую Фенрир и откусил, когда понял, что был обманут.

Знание рун. Руническое письмо было распространено на севере Западной Европы. Помимо прямого значения каждая из рун обладала еще и значением символическим. Чтобы овладеть тайным знанием рун, Один девять дней провисел вниз головой на священном ясене Иггдрасиль, пронзенный собственным копьем Гунгнир.

Подготовка к Рагнарёку. Узнав от вёльвы о грядущей гибели богов во время страшной последней битвы, получившей название Рагнарёк, Один заранее готовится к ней. Ему активно помогают в этом 50 дочерей — *валькирий*, для которых в Асгарде специально построен красивейший дворец *Вальхалла* (Вальгалла). Главная функция дев-богатырш заключается в том, чтобы доставлять во дворец *эйнхериев*. На своих крылатых колесницах могучие валькирии спускаются из Асгарда и Мидгард и поднимают в Вальхаллу души самых доблестных воинов, павших на полях сражений. Там эйнхерии получают вторую жизнь и проводят время в пирах и турнирах вплоть до начала Рагнарёка.

Из других асов, окружающих Одина, следует назвать жену Одина **Фригг** — богиню домашнего очага. У Одина и Фригг четыре сына: светлый бог **Бальдр**, с именем которого тесно связана эсхатология древних германцев; слепой бог **Хёд** (невольный убийца Бальдра); **Хермод** (поедет за Бальдром в Хель); **Браги** (покровитель поэзии). Кроме того, Один — отец бога-громовика **Тора**, никогда не расстающегося со своим чудесным молотом *Мьёллиром*; **Тюра** (отдал руку Фенриру); **Видара** (отомстит за отца, убив Фенрира); **Вали** (выросшего за один день бога мщения, убийцы Хёда) и **Хеймдалля** (стража богов).

Среди ванов выделяются в первую очередь брат и сестра **Фрейр** и **Фрейя**. Оба символизируют красоту, свет и любовь соответственно в мужской и женской ипостасях.

Одним из самых интересных персонажей германской мифологии можно по праву считать **Локи** — бога огня. Происхождение Локи туманно, считается, что свои корни он ведет от ётунов, но так долго живет с асами, что вполне ассимилировался и слывет одним из них. По своей природе Локи — бог-трикстер, его сущность двойственна, амбивалентна, как и стихия, которую он воплощает, ведь огонь может и помогать людям, согревать их, и, разбушевавшись, уничтожать все вокруг. Так и Локи. В одних случаях он помогает богам решать запутанные ситуации, в которые они попадают (см. «Песнь о Трюме»),

а в других — зачастую сам же эти ситуации и создает. К тому же он злопамятен, остер на язык, несдержан, позволяя себе в раздражении глумиться над асами (яркий тому пример — «Перебранка Локи»), за что и бывает наказан. В частности, весьма популярен миф о том, как асы периодически привязывают Локи к скале, помещая над ним змею, с языка которой капает яд. Сердобольная жена Локи *Сигюн* устанавливает между ним и змеей чашу, чтобы облегчить страдания мужа. Однако когда чаша наполняется и богиня отвлекается, чтобы вылить яд, капли все же попадают на Локи, и тогда его тело сотрясается так, что это чувствуют даже жители Мидгарда. В своем мире они называют это землетрясением.

2.2.2.4. Эсхатология

Представления древних германцев о грядущем конце света тесно связаны с именем светлого бога Бальдра. При его рождении Фригг взяла со всех предметов в мире обещание никогда и ничем не вредить ее сыну. Однако, как и во всякой мифологии, у любого героя или события должен быть изъян, какое-либо «но», оказывающееся причиной неблагоприятного исхода. У скандинавов таким изъяном становится молодой, недавно появившийся на свет побег омелы, про который забыла Фригг. Этим и воспользовался коварный Локи: в очередной раз находясь в распре с асами и давно полный зависти к Бальдру, он вкладывает в руки слепого бога Хёда копье, сделанное из омелы. Это копье пронзает светлого бога в тот момент, когда собравшиеся на тинге боги заняты своим любимым развлечением: они бросают в Бальдра любые предметы, лишний раз убеждаясь в том, что те не причиняют ему никакого вреда.

³¹ Видала, как Бальдр, бог окровавленный,
Одина сын, смерть свою принял.
Стройный над полем стоял, возвышаясь,
тонкий, прекрасный омелы побег.

³² Стал тот побег, тонкий и стройный,
оружьем губительным, Хед его бросил.
У Бальдра вскоре брат¹² родился, —
ночь проживя, он начал сражаться.

¹² Имеется в виду миф о том, что за смерть Бальдра отомстил Вали, сын Одина и Ринд, рожденный специально для мести Хёду.

³³ Ладоней не мыл он, волос не чесал,
пока не убил Бальдра убийцу... [1, с. 48].

Неожиданная гибель сына Одина, как и предсказывала вёльва, становится первым сигналом приближающегося Рагнарёка. Свою скорбь природа выражает тем, что наступает великая трехгодичная зима *Фимбулвинтер*. В сам день Рагнарёка Фенрир проглотит солнце, все погрузится во тьму.

⁴⁶ ...Конец возвешен рогом Гьяллархорн;
Хеймдалль трубит, поднял он рог,
с черепом Мимира Один беседует.

⁴⁷ Трепещет Иггдрасиль, ясень высокий,
гудит древний ствол, турс вырывается.

⁴⁹ Гарм лает громко¹³ у Гнипахеллира,
привязь не выдержит — вырвется Жадный.
<...>

⁵⁰ ...Ермунганд гневно поворотился;
змея бьет о волны, клекочет орел,
павших терзает; Нагльфар¹⁴ плывет.

⁵¹ С востока в ладье Муспелля люди
плывут по волнам, а Локи правит...

⁴⁸ Что же с асами? Что же с альвами?
Гудит Етунхейм, асы на тинге;
карлики стонут пред каменным входом
в скалах родных — довольно ли вам этого?

¹³ «...Турс вырывается. / Гарм лает громко...». *Турс* — волк Фенрир, *Гарм* — или еще одно из имен Фенрира, или, по другой версии, злой пес, живущий у входа в Хель в пещере Гнипахеллир, аналог Цербера.

¹⁴ *Нагльфар* — корабль, сделанный из ногтей мертвецов. Против Одина выступают Хель, Локи, все ётунны и муспелли во главе со своим предводителем Суртом. Последние придут на битву по мосту Биврест, и он после этого сразу же рухнет. Люди огня растопят льды, образовавшиеся во время Фимбулвинтера, начнется потоп (в этом смысле эсхатология коррелирует с мифами о происхождении мира, где также все начиналось с воды и огня). По разбушевавшимся водам из царства мертвых Хель Локи ведет сеющий ужас Нагльфар с мертвецами на борту.

⁵² Сурт едет с юга с губящим ветви¹⁵,
солнце блесит на мечах богов;
рушатся горы, мрут великаны;
в Хель идут люди, расколото небо.

⁵³ Настало для Хлин¹⁶ новое горе,
Один вступил с Волком в сражение,
а Бели убийца¹⁷ с Суртом схватился, —
радости Фригг близится гибель.

⁵⁵ Сын тут приходит Отца Побед,
Видар, для боя со зверем трупным;
меч он вонзает, мстя за отца, —
в сердце разит он Хведрунга сына¹⁸.

⁵⁶ Тут славный приходит Хлодюн потомок¹⁹,
со змеем идет биться сын Одина,
в гневе разит Мидгарда страж,
все люди должны с жизнью расстаться, —
на девять шагов отступает сын Фьергюн,
змеем сраженный, — достоин он славы.

⁵⁷ Солнце померкло, земля тонет в море,
срываются с неба светлые звезды,
пламя бушует питателя жизни²⁰,
жар нестерпимый до неба доходит [1, с. 51–52].

Итак, силы тьмы наступают на Одина и асов. В ответ он выставляет войско эйнхериев и валькирий, а также идет сражаться сам. Противником Одина становится Фенрир, Тор выходит на поединок с Ёрмунгандом, Хеймдалль сражается с Локи, Фрейр — с Суртом, Тюр — с Гармом. Заканчивается Рагнарёк взаимным истреблением

¹⁵ *Губящий ветви* — огонь.

¹⁶ *Хлин* — одно из имен Фригг. Ее новое горе — смерть Одина, а старое — смерть Бальдра.

¹⁷ То есть Фрейр (*Бели* — великан, которого он убил).

¹⁸ «...Радости Фригг близится гибель. / Сын тут приходит Отца Побед, / Видар, для боя со зверем трупным; / меч он вонзает, мстя за отца, — / в сердце разит он Хведрунга сына». *Радость Фригг и Отец Побед* — Один. *Трупный зверь и сын Хведрунга* — волк Фенрир (Хведрунг — одно из имен Локи).

¹⁹ То есть Тор (*Хлодюн*, или *Фьергюн*, — мать Тора).

²⁰ «...Со змеем идет биться сын Одина... Мидгарда страж... ..пламя бушует питателя жизни...». *Сын Одина и Страж Мидгарда* — Тор. *Питатель жизни* — огонь.

противоборствующих сторон и разрушительным пожаром, посланным Суртом. Как ранее земля была поднята из воды асами, так теперь она уходит под воду. Единственные, кому все же удастся выжить, — это сыновья Одина и Тора, а также супружеская пара *Лив* и *Ливтрасир*. Именно им, согласно мифу, суждено построить и освоить новый мир, не похожий на тот, что ушел навсегда:

⁵⁹ Видит она: вздымается снова
из моря земля, зеленея, как прежде;
падают воды, орел пролетает,
рыбу из волн хочет он выловить.

⁶⁰ Встречаются асы²¹ на Идавелль-поле,
о поясе мира²² могучем беседуют
и вспоминают о славных событиях
и рунах древних великого бога²³.

⁶² Заколосятся хлеба без посева,
зло станет благом, Бальдр вернется,
жить будет с Хедом у Хрофта²⁴ в чертогах,
в жилище богов — довольно ли вам этого?

⁶⁴ Чертог она видит солнца чудесней,
на Гимле²⁵ стоит он, сияя золотом:
там будут жить дружины верные,
вечное счастье там суждено им [1, с. 53].

2.2.3. Художественные особенности

Большинство песен «Старшей Эдды» написано тоническим аллитерационным стихом, форма которого особенно долго сохранялась у исландцев, в отличие от континентальных народов, у которых он сменяется стихом с конечной рифмой. Об особенностях такого стиха и трудностях его перевода на русский язык подробно рассказал М. И. Стеблин-Каменский в Приложении к изданию «Старшей Эдды» в серии «Литературные памятники» (см.: [4, с.186–194]).

²¹ *Видар* и *Вали* (сыновья Одина), *Магни* и *Моди* (сыновья Тора).

²² *Пояс мира* — Ёрмунганд.

²³ *Великий бог* — Один.

²⁴ *Хрофт* — одно из имен Одина.

²⁵ *Гимле* — единственное место, которое не тронет огонь Сурта. Чертог, в котором будут жить души добрых и правдивых умерших. Более высокая награда, чем Вальхалла.

Язык «Эдды» прост и лапидарен (лаконичен). Основные поэтические элементы песен — хейти и кеннинги — активно использовали в своей поэзии скальды.

Хейти — это замена одного слова другим, иногда просто синоним, перифраз. Это могли быть слова, вышедшие из употребления в обычной речи (в русской поэзии, например, уста были бы хейти губ, персты — хейти пальцев и пр.), имена собственные, ставшие нарицательными (Фрейя — хейти любви), обозначение части вместо целого, рода вместо вида и пр. Например, ворона можно называть «мудрый», «вещий», «черный», «Муни́н», «беду предвещающий», «кровожадный» и т. д. Хейти земли: «твердь», «плодоносящая», «утроба», «беспредельная», «жизнь дарящая», «мать для всех» и т. п. Довольно часто хейти входил в состав кеннинга.

Вот как описывает кеннинг М. И. Стеблин-Каменский: «Для всей древнегерманской эпической поэзии характерен так называемый кеннинг, т. е. замена существительного обычной речи перифразом, по меньшей мере двучленным, типа “дорога китов” (море), “морской конь” (корабль), “раздаватель золота” (князь). В поэзии скальдов кеннинги достигают чудовищного развития. Там встречаются не только трехчленные, но и четырех-, пяти-, шести- и семичленные кеннинги: “тот, кто притупляет голод чайки звона блеска зверя Хейти” — это, оказывается, “воин”, так как “зверь Хейти” — это “корабль”, “блеск корабля” — это “щит”, “звон щита” — это “битва”, “чайка битвы” — это “ворон”, а “тот, кто притупляет голод ворона” — это “воин”. Многие кеннинги скальдов подобны загадкам и требуют знания мифологии, героических сказаний и скальдической поэтики. Часто они совершенно условны и выражают как бы не образ предмета, а его идею. Кеннинги в “Старшей Эдде” несравненно проще. Однако они менее просты и прозрачны, чем кеннинги в эпической поэзии западных германцев. Наряду с кеннингами типа “сын Одина” (Тор), “отец Магни” (тоже Тор) встречаются в “Старшей Эдде” и такие кеннинги, как “вебрь приборя” (кит), “кит лавы” (великан), “змея крови” (меч), “гусята валькирий” (вороны), “яшень сраженья” (воин), “палка битвы” (меч), “земля ожерелий” (женщина) и т. п., которые едва ли понятны непосвященному. Впрочем, кеннинги типа “отец Магни” тоже требуют специальных знаний, а именно знания мифологических имен» [4, с. 5].

Существует точка зрения, согласно которой в «Прорицании вёльвы» явно ощутим особый ритмический рисунок, обладающий гипнотическим воздействием на слушателя (что доказывает его архаическую мифологическую природу). Отражением особого, экстатического, состояния прорицательницы, открывающей Одину тайны мироздания, служит факт смены местоимения в повествовании: сначала она говорит о себе в первом лице, а затем, словно видя себя уже со стороны, войдя в состояние транса, использует третье лицо.

¹⁹ Ясень **я** знаю по имени Иггдрасиль,
древо, омытое влагою мутной...
<...>

²¹ Помнит войну **она** первую в мире:
Гулльвейг погибла, пронзенная копьями,
жгло ее пламя в чертоге Одина,
трижды сожгли ее, трижды рожденную,
и все же она доселе живет [1, с. 45–46].

Своеобразной отличительной чертой «Старшей Эдды» можно считать и поэтику комического в ней²⁶. «Перебранка Локи», «Песнь о Трюме» и др. — песни, имеющие ярко выраженную смеховую природу. Что мог означать этот смех над богами у древних германцев? В исследовательской литературе встречаются версии о более поздней насмешке христианина над старыми богами, о фамильярности язычника, отражающей кризис религии или, возможно, следствие утраты религиозности как таковой. Представляется, что истоки столь непочтительного отношения к асам кроются в другом. Смеха в героическом эпосе нет и быть не может. Любая насмешка над героем снимет с него его высокий статус. Богам же смех не страшен, так они априори выше человека, и позволено им гораздо больше.

Проведите «журналистское расследование» и соберите материалы (досье) на одного из героев или богов языческого эпоса. Укажите имя, прозвища, обстоятельства рождения, главные события жизни, совершенные им «преступления», как он умер.

Придумайте и напишите несколько кеннингов о своем герое.

²⁶ Подробно этот вопрос освещен в отдельной главе в книге А. Я. Гуревича «“Эдда” и сага» (М., 1979).

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. *Зарубежная литература Средних веков : хрестоматия*. В 2 т. Т. 1. Языческий эпос. Клерикальная литература. Национальный языческий эпос. Рыцарская литература : учеб. пособие / сост. Л. А. Назарова, О. Н. Турышева. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2008. 448 с.
2. *Ирландские саги* / пер., вступ. ст. и коммент. А. А. Смирнова. М. ; Л. : Худож. лит., 1961. 299 с.
3. *Мелетинский Е. М.* Кельтский эпос // История всемирной литературы. В 8 т. Т. 2. М. : Наука, 1984. 672 с.
4. *Старшая Эдда*. Древнеисландские саги о богах и героях / пер. А. И. Корсуна ; ред., вступ. ст. и коммент. М. И. Стеблина-Каменского. СПб. : Наука, 2015. 259 с. (Литературные памятники. Репр. воспроизв. изд. 1963 г.).
5. *Эдда*. Скандинавский эпос [Электронный ресурс] / пер., введение и коммент. С. Свириденко. М. : Изд. М. и С. Сабашниковых, 1917. URL: <http://edda.in.ua/ru/teksti/starsha-edda/pisni-pro-bogiv/mova-visokogo> (дата обращения: 11.11.2016).
6. *Холл Мэнли П.* Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. М. : Эксмо ; СПб. : Мидгард, 2007. 213 с.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Художественные тексты

- Беофульф*. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. — М. : Худож. лит., 1974. — 576 с. (Библиотека всемирной литературы).
- Библиотека героического эпоса*. В 10 т. Т. 2, 3. — М. : Книжный клуб Киновек, 2011.
- Западноевропейский эпос* / пер. А. Корсуна, Ю. Корнеева. — СПб. : Азбука-Классика, 2002. — 988 с.
- Ирландские саги* / пер., вступ. ст. и коммент. А. А. Смирнова. — М. ; Л. : Худож. лит., 1961. — 299 с.
- Исландские саги*. Ирландский эпос. — М. : Худож. лит., 1973. — 864 с. (Библиотека всемирной литературы).
- Кельтские мифы*. Валлийские сказания. Ирландские сказания. — М. : Эксмо, 2009. — 640 с.
- Корни Иггдрасиля*. Древнеисландская литература / сост. и отв. ред. О. А. Смирницкая. — М. : ТЕРРА-ТЕРРА, 1997. — 638 с.
- Кэртин Дж.* Легенды и мифы Ирландии / Дж. Кэртин ; пер. Л. А. Игоревского. — М. : Центрполиграф, 2008. — 224 с.
- Лики Ирландии*. Книга сказаний / пер. с англ. С. В. Шабалова. — СПб. : Летний сад, 2001. — 286 с.

Младшая Эдда / подгот. О. А. Смирницкая и М. И. Стеблин-Каменский. — СПб. : Наука, 2006. — 144 с. (Литературные памятники. Репр. воспроизв. изд. 1970 г.).

Похищение быка из Куальнге / пер. с ирл. С. В. Шкунаева, Т. А. Михайловой, В. И. Ширяева. — М. : Наука, 1985. — 496 с. (Литературные памятники).

Поэзия скальдов / пер. С. В. Петрова ; отв. ред., прил. и примеч. М. И. Стеблина-Каменского. — СПб. : Наука, 2004. — 184 с. (Литературные памятники. Репр. воспроизв. изд. 1970 г.).

Предания и мифы средневековой Ирландии / под ред. Г. К. Косикова. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1991. — 284 с.

Саги об уладах / пер. с ирл. Т. Михайловой [и др.]. — М. : Аграф, 2004. — 640 с. (Наследие кельтов. Источники).

Скандинавские мифы и легенды. От Одина до Тора. — М. : Эксмо, 2015. — 96 с.

Старшая Эдда. Песни о божествах : Скандинавский эпос / пер., введ. и коммент. С. Свириденко. — М. : ЛЕНАНД, 2016. — 378 с.

Исследования

Блейк С. Пендрагон. Король Артур: Рождение легенды / С. Блейк, С. Ллойд. — М. : Вече, 2006. — 352 с.

Бондаренко Г. В. Мифология пространства древней Ирландии / Г. В. Бондаренко. — М. : Языки славянской культуры, 2003. — 416 с.

Гербер Х. Мифы Северной Европы / Х. Гербер ; пер. Г. Петровой. — М. : Центрполиграф, 2012. — 346 с.

Гуревич А. Я. «Эдда» и сага / А. Я. Гуревич. — М. : Наука, 1979. — 192 с.

Гуревич А. Я. История и сага / А. Я. Гуревич. — М. : Наука, 1972. — 200 с.

Иванов В. В. Происхождение имени Кухулина / В. В. Иванов // Проблемы сравнительной филологии. — М. ; Л., 1964.

Маккалох Дж. А. Религия древних кельтов / Дж. А. Маккалох ; пер. с англ. С. П. Евтушенко. — М. : Центрполиграф, 2004. — 336 с.

Петрухин В. Я. Мифы древней Скандинавии / В. Я. Петрухин. — М. : АСТ ; Астрель, 2002. — 464 с.

Рис А. Наследие кельтов. Древняя традиция в Ирландии и Уэльсе / А. Рис, Б. Рис ; пер. с англ. Т. А. Михайловой. — М. : Энигма, 1999. — 480 с.

Роллестон Т. Мифы, легенды и предания кельтов / Т. Роллестон. — М. : Центрполиграф, 2004. — 172 с.

Скандинавская мифология : энциклопедия / сост. К. Королев. — М. : Эксмо ; СПб. : Мидгард, 2004. — 592 с.

Стеблин-Каменский М. И. Мир саги. Становление литературы / М. И. Стеблин-Каменский. — Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1984. — 247 с.

Широкова Н. С. Мифы кельтских народов / Н. С. Широкова. — М. : Астрель ; АСТ : Транзиткнига, 2005. — 431 с.

3. НАЦИОНАЛЬНЫЙ ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС

Необходимым этапом становления любой национальной литературы является создание героического эпоса, цель которого — продемонстрировать величие и силу государства, показать его превосходство и мощь.

Для достижения этой цели художники, как правило, обращаются к прошлому, актуализируя в нем какой-либо знаковый эпизод и героизируя какую-либо историческую личность (ср. «Илиаду» Гомера, «Энеиду» Вергилия, «Слово о Полку Игореве»). Как правило, герой эпоса становится в дальнейшем своего рода эмблемой нации, ее «визитной карточкой».

В отличие от эпоса античного героический эпос Средних веков, как и вся литература этого периода, анонимен. Споры о том, чем является эпос — плодом индивидуального авторства или результатом коллективного творчества, в науке ведутся постоянно. При этом среди сторонников первого из указанных вариантов единогласия тоже нет. Например, существует более десятка версий, отстаивающих то или иное авторство «Слова...». Не менее разнообразны и предположения о том, кем является загадочный Турольдус, утомившийся излагать события французской «Песни о Роланде»: автор ли это произведения (и тогда кто он?) или же до нас дошло лишь имя исполнителя? Дискуссионными остаются и вопросы соответствия изображенных в эпосе персонажей их историческим прототипам, оценки их роли и значения.

Помимо опоры на реальные факты национальный эпос Средних веков имеет ряд общих для всех европейских стран признаков.

В плане содержания:

— идея объединения разрозненных земель в одно неделимое государство, прославление мудрого государя, ратующего за усиление политического потенциала своей страны;

— тесно связанная с предыдущей идея осуждения междоусобных распрей, мешающих процветанию феодального государства;

осуждение сильных феодалов, чьи индивидуальные амбиции идут вразрез с общими интересами, с нуждами монархии;

— идея прославления истинных христианских ценностей, позволяющая оправдать военные действия против соседей, объявив их иноверцами.

В плане выражения:

— наличие четкой композиционной структуры произведения;

— традиционно большой объем, внимание к деталям повествования;

— выбор стихотворной формы как облегчающей процесс запоминания эпического полотна.

Произведения национального героического эпоса чаще всего исполнялись в феодальных замках в течение нескольких вечеров в мелодекламационной манере (под сопровождение музыкальных инструментов) во Франции — *жонглерами*, в Германии — *шпильманами*, в Испании — *хугларами*. Первые письменные источники изначально устного творчества появляются намного позднее.

3.1. ФРАНЦУЗСКИЙ ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС. «ПЕСНЬ О РОЛАНДЕ»

3.1.1. Историческая основа и общая характеристика памятника

«Песнь о Роланде»²⁷ (*La chanson de Roland*) по праву считается одним из самых ярких и наиболее «классических» образцов европейского национального эпоса. В основу сюжета положено реальное событие, описанное историографом короля франков Карла Великого Эйнхардом (Эгинхар(д)ом). В 778 г. король франков Карл перешел Пиренеи, осадил испанский город Сарагоса, но, не имея возможности продолжать осаду, был вынужден вернуться домой, во Францию. Отступая через Ронсевальское ущелье, его арьергард наталкивается на засаду басков (жителей северо-западных областей Испании и юго-

²⁷ Здесь и далее обратите внимание на то, что французский язык имеет фиксированное ударение на последнем слоге. Учитывайте это при произношении имен авторов и героев французской литературы.

запада Франции). В завязавшемся сражении среди других знатных вельмож погибает и «Хруотланд, марк-граф Бретонской марки».

В XI веке (первое письменное свидетельство, так называемый Оксфордский вариант, датируется 1170 г.) этот эпизод перерастает в грандиозное событие, о котором рассказано в 11 002 стихах, связанных в «тирады» (лэссы) с помощью ассонанса. К описанию битвы при Ронсевале и смерти племянника Карла Роланда добавляется история о предательстве франков Ганелоном (Гуэнелоном) и мести Карла как маврам²⁸, так и отчиму Роланда Ганелону.

3.1.2. Композиция и сюжет

Композиция «Песни о Роланде» отличается строгой выверенностью и четкостью. Ее спецификой является также наличие параллелизма во всех элементах композиционной структуры; иными словами, в «Песни...» мы находим две завязки, две кульминации и две развязки действия. Фоном служит осада королем франков **Карлом** испанского города Сарагосы — единственной мавританской крепости, которой правит языческий король **Марсилий**. Остальных мавров Карл вытеснил из Испании или обратил в христианскую веру.

Король наш Карл, великий император,
Провоевал семь лет в стране испанской²⁹.
Весь этот горный край до моря занял,
Взял приступом все города и замки,
Поверг их стены и разрушил башни.
Не сдали только Сарагосу мавры.
Марсилий-нехристь там царит всевластно,
Чтит Магомета, Аполлена³⁰ славит,
Но не уйдет он от господней кары.
Аой! [1, с. 123]

Здесь и далее перевод Ю. Б. Корнеева

²⁸ *Мауры* — средневековое название арабов и африканского племени берберов, завоевавших в VIII веке большую часть Пиренеев; для всех мусульман в Средние века было еще одно общее название — сарацины.

²⁹ Исторический поход Карла Великого (768–814) занял всего несколько месяцев, к тому же во время этого похода Карл еще не был королем.

³⁰ Для средневекового слушателя и Магомет, и Аполлон являлись языческими богами.

Начинается произведение с описания двух посольств: первое связано с коварным замыслом Марсилия обмануть Карла. Мавританский король отправляет своего ставленника **Бланкандрина** к французскому королю с просьбой снять осаду города. За это он обещает приехать к Михайлову дню (важному религиозному празднику) в Ахен (столицу Карла) с тем, чтобы принять там христианство и взять Сарагосу в лен (нем. *Lehn* — в период раннего Средневековья в Западной Европе земельное владение, которое жаловал сюзерен вассалу на условии несения последним военной или административной службы) от Карла. В подкрепление своих слов он отправляет войску франков богатые дары.

Однако **Роланд**, знающий цену предателю Марсилию, не доверяет ни его словам, ни его дарам. Другие же пэры, в том числе **Ганелон**, склоняют Карла принять условия мавра. Возникает вопрос о том, кому возглавить ответное посольство. Зная, что в прошлом Марсилий казнил двух графов, отправленных к нему французским королем, и, таким образом, прекрасно понимая всю опасность грядущей миссии, получить жезл и перчатку (знаки посла) последовательно просят старый и мудрый граф Немон, Роланд, его побратим **Оливье** и архиепископ **Турпен**. Карл отказывает им, но соглашается с предложением Роланда отправить в Сарагосу Ганелона. Последний, считая невозможным для себя послушаться королевского приказа, вместе с тем открыто заявляет о ненависти к Роланду, своему пасынку, полагая, что тот специально назвал его имя, так как жаждет смерти отчима.

По дороге в Сарагосу хитрый Бланкандрин еще больше разжигает в Ганелоне ненависть к Роланду и желание отомстить ему. В разговоре с Марсилием Ганелон сначала ведет себя как храбрый рыцарь и доблестный вассал, но потом, после вмешательства Бланкандрина, предает своего сюзерена и короля. Он обещает дать совет Карлу оставить Роланда в арьергарде французского войска. При переходе через Ронсевальское ущелье его легко будет убить и лишить, таким образом, короля — любимого племянника, а французов — самого доблестного воина. За свое предательство Ганелон получает богатые дары и возвращается к Карлу с «добрыми вестями». Королю же снятся зловещие сны, он не доверяет прибывшему из Сарагосы послу, но, несмотря на это, все же соглашается на то, чтобы отряд Роланда замыкал его отступающее войско. В это время Марсилий

собирает стотысячную рать против двадцати тысяч французских воинов. Кульминация «Песни о Роланде» как раз и включает изображение двух битв: боя, в котором погибает герой, и сражения, которое в отместку дает Карл, обратив мавров в бегство.

Видя несметное количество врагов, находящийся в арьергарде Роланд, желая стяжать славу, отказывается призвать на помощь основные войска Карла и дает бой, в котором погибают все находящиеся рядом с ним французы. И когда становится очевидно, что поражение неизбежно, Роланд все же трубит в рог, вызывая подмогу.

²³⁹⁸ Карл в Ронсеваль вернулся, наконец.
Там ни тропинки, ни местечка нет,
Где б не лежал убитый на земле
Французский иль языческий боец.
«Где ты, племянник? — молвит Карл в тоске. —
Где вы, архиепископ, Оливье,
Жерен и побратим его Жерье?
Где вы, Атон и смелый Беранже,
Иворий и Ивон, что милы мне?
Где ты, гасконский рыцарь Анжелье?
Где дук Самсон и Ансеис-гордец?
Старик Жерар из Руссильона где?
Где пэры, коих я оставил здесь?»
Увы! Ни звука королю в ответ [1, с. 150–151].

Скорбящий и разгневанный Карл устремляется за войском убегающих иноверцев, но близится вечер — и это дает преимущество маврам. Тогда король обращается с молитвой к Господу о том, чтобы он продлил день для справедливой расправы с врагом.

²⁴⁵⁸ Бог ради Карла чудо совершил
И солнце в небесах остановил.
Французы гонят вражие полки.
<...>
Простились с жизнью в муках все враги [1, с. 152].

В развязке произведения мы видим две мести: месть Карла всему языческому миру и месть предателю Ганелону. Когда французскому королю на поле боя снятся вещие сны, в Сарагосе к раненому Марсилиу прибывает **Балигант**, эмир Вавилона, глава всех мавров, а с ним огромное войско. Его цель — погубить Карла и отвоевать

освобожденные им земли. В великой битве между франками и сарацинами христианский король разбивает полчища Балиганта, убивает его самого, берет Сарагосу, где Марсилиий умирает в отчаянии, и обращает в христианство всех, кто остался в живых.

Первая, кого видит король, возвратившись в Ахен, — сестра Оливье и невеста Роланда прекрасная дама **Альда**. Она устремляется к Карлу с вопросом о женихе. Узнав, что его больше нет в живых, Альда падает без чувств и умирает. Сюда же, в Ахен, привозят и закованного в цепи предателя Ганелона

³⁷³⁵ В оковах там изменник Ганелон
На площади стоит перед дворцом.
К столбу привязан дворней Карла он,
Прикручен крепко за руки ремнем.
Бьют и бичами, и дубьем его.
Не заслужил он участи иной.
Пускай суда предатель в муках ждет [1, с. 155].

По французским законам король не может единолично решить судьбу Ганелона, он должен созвать суд *пэров*³¹, который и собирается в Сильверстов день (31 декабря). Исход дела должен решить поединок между представителями обеих сторон. При этом считается, что его итог будет зависеть не от мастерства сражающихся, но лишь от решения Бога относительно правоты отстаиваемых позиций.

Поручителями Ганелона выступают тридцать его родственников во главе с могучим **Пинабелем**, один вид которого внушает любому воину ужас. Однако вера в Божью справедливость и желание доказать мудрость Карла, по законам чести объявившего Ганелона предателем, заставляют **Тьерри**, младшего брата Жоффруа Анжуйца, выступить против Пинабеля:

³⁸²⁰ Он строен, худощав и быстроног,
Кудрями черен, смугловат лицом,
А ростом и не мал и не высок.
Учтиво Карлу молвил он: «Сеньор,
Умерить постарайтесь вашу скорбь.

³¹ Суд *пэров* — «суд равных», суд рыцарей, которых король считает равными себе.

Вы знаете: вам предан весь наш род,
И я, как предки, вам служить готов.
Да, отчима Роланд обидеть мог,
Но кто вам служит — нет вины на том.
А Ганелон его на смерть обрек,
Нарушил клятву и презрел свой долг [1, с. 157].

И хотя силы противников не равны, так как Пинабель старше, опытнее и сильнее Тьерри, поединок заканчивается победой последнего, поскольку за ним правда, ради которой, собственно, и была сложена песня. Ганелона ждет страшная смерть, тридцать его родственников-поручителей казнены, Брамимонда, взятая в плен жена Марсилия, обращена в христианство под именем Юлианы, а самому Карлу снится архангел Гавриил, призывающий его на новые битвы с язычниками.

3.1.3. Характеристика основных действующих лиц и проблематика произведения

Действующие лица «Песни о Роланде», что видно уже из краткого пересказа ее сюжета, совершенно четко поделены на отрицательных и положительных. К первым относятся все сарацины (в первую очередь это Марсилий, Бланкандрин и Балигант), а также предатель **Ганелон**. При этом обращает на себя внимание тот факт, что злодеи в «Песни» остаются при этом хороши собой. Например, описания Ганелона в первой сцене:

²⁸³ Лицом он горд, сверкают ярко очи,
Широкий в бедрах стан на диво строен.
Граф так хорош, что пэры глаз не сводят [1, с. 129] —

и в сцене последней практически одинаковы:

³⁷⁶² Предстал суду и Карлу Ганелон.
Он свеж лицом, на вид и смел и горд.
Вот был бы удалец, будь честен он! [1, с. 156]

Однако создатель (создатели) произведения не скупятся на уничижительные эпитеты, характеризующие как его поступок, так и его нрав: «Вы — сущий дьявол. / Вас злоба неизбывная снедает...» — говорит ему Карл. «Ах, подлое отродье, ах, предатель», — вторит

ему Роланд. Действия Ганелона расцениваются как действия предателя и труса.

Основной акцент поставлен в «Песни...» не столько на семейных неурядицах между отчимом и пасынком (собственно, о личной жизни героев мы не знаем почти ничего), сколько на том резонансе, который они имеют в их социальной жизни. Ганелон не менее доблестный рыцарь, чем Роланд, он женат на сестре короля. На суде пэров многие встают на его защиту. Но все добродетели Ганелона меркнут в тот момент, когда он ради осуществления собственной мести забывает об интересах Отчизны. Он выполняет свой долг вассала, ленника короля, когда едет к Марсилию. Но все, что происходит после, свидетельствует против него, ибо настоящий рыцарь по определению не может вступить в сговор с врагом, принять от него дары, сознательно обескровить войско Карла, обречь на гибель лучших его воинов, руководствуясь принципом: друг моего врага и мой враг.

В том, что совершенó, сам Ганелон видит только решение личных проблем, отстаивание своей родовой чести, как он ее понимает. Для Карла же его поступок есть злодеяние, предательство, измена, наносящая урон даже не столько ему самому (хотя он горячо любит своего племянника Роланда), сколько «милой Франции». Общественное, государственное здесь ставится намного выше личного. Идея патриотизма превалирует в произведении, ей подчиняются все его сюжетные ходы. И именно **Карл** является основным носителем этой идеи.

Французский король изображен в «Песни...» старцем:

¹¹⁷ Седоволос он и седобород,
Прекрасен станом, величав лицом.
Издалека узнать его легко... [1, с. 124],

хотя реальному Карлу Великому (742/3/4 — 814) во время его похода в Испанию (778 г.), длившемуся несколько месяцев (а не семь лет), когда он еще не был королем, было 34 года — 36 лет.

Вместе с тем в национальном эпосе король франков выступает в качестве классической фигуры по-настоящему мудрого, справедливого и отважного героя, чьими поступками руководит сам Господь и его ангелы. Однако именно идеализация образа Карла не дала ему возможности стать подлинно национальным героем. Как мы

помним еще по языческому эпосу, настоящему герою необходим какой-либо изъян, недостаток. Поэтому роль героя переходит во французском эпосе к племяннику Карла **Роланду**. Основные черты характера последнего ярче всего проступают именно при сопоставлении с Карлом, Ганелоном и другом-побратимом Оливье. Первый подчеркивает молодость и горячность героя, второй — благородство его натуры и чистоту помыслов, а самым продуктивным с точки зрения характеристики Роланда является его соотнесение с образом **Оливье**. Оба героя знатны, молоды, отважны, оба ставят интересы Франции превыше собственных. Главное отличие между ними проявляется в эпизоде битвы с маврами в Ронсевале. Видя несметные полчища врагов, осторожный Оливье трижды обращается к другу с советом протрубить в рог, вызывая на подмогу основное войско французов во главе с Карлом. И каждый раз Роланд отказывается, заявляя, что им по силам самим справиться с неверными.

В этой показательной сцене, равно как и в других (совет королю не доверять Марсилию и страстное желание быть послом, перебранка с отчимом, предложившим оставить его в арьергарде, и др.), в полной мере раскрываются такие черты характера Роланда, как кичливость, безудержная отвага, надменность, гордыня, тяга к риску, высокомерие и полное пренебрежение опасностью. Все это вкуче и делает героя уязвимым, это и есть «изъян» Роланда, одновременно и дискредитирующий, и прославляющий его. Он храбр, отважен, смел, и все это в превосходной степени. Воплощая лучшие черты национального характера, он и не может быть другим, но эта безграничность его натуры, переизбыток сил неизбежно ведут его к гибели во имя Родины, Отчизны, Франции.

Собственно, об этой безмерности и говорит ему Оливье, в характере которого в противовес роландовой безудержности преобладают рассудочность и осмотрительность:

¹⁷²² Спросил Роланд: «Чем так вы недовольны?»

А тот ответил: «Вы всему виною.

Быть смелым мало — быть разумным должно,

И лучше меру знать, чем сумасбродить.

Французов погубила ваша гордость.

Мы королю уж не послужим больше.

Подай вы зов, поспел бы он на помощь

И не избегли б нехристи разгрома,

Король Марсилий — плена или гроба.
Нам ваша дерзость жизни будет стоить... [1, с. 145].

Справедливости ради отметим, что, видя последствия своего опрометчивого решения — тела убитых и раненых французов, Роланд все же берется за рог, чтобы позвать Карла. И теперь уже Оливье отговаривает его трубить:

¹⁷⁰⁵ Граф Оливье ответил: «Нет, собрат.
Вы род наш осрамите навсегда.
Не смыть вовек нам этого пятна.
Не вняли вы, когда я к вам взывал,
А ныне поздно нам на помощь звать.
Бесчестьем было б затрубить сейчас —
Ведь руки вплоть до плеч в крови у вас». —
«То вражья кровь!» — воскликнул граф Роланд [1, с. 145].

Рассудить спорщиков берется еще один важный персонаж «Песни» — архиепископ **Турпен** (Турпин):

¹⁷⁴² «...Никто уже не может нас спасти,
Но все-таки должны вы затрубить.
Услышит Карл, неверным отомстит,
Французы маврам не дадут уйти.
Сойдут они со скакунов своих,
Увидят нас, изрубленных в куски,
Оплачут нашу смерть от всей души,
Нас приторочат к мулам на вьюки
И прах наш отвезут в монастыри,
Чтоб нас не съели свиньи или псы» [1, с. 145].

Данный образ введен в текст произведения прежде всего для усиления его религиозного начала. Войско Карла не просто завоевывает новые земли, оно выполняет благородную миссию обращения язычников в христиан, открывая им истинный смысл земного существования — жизнь во Христе. Поэтому для французского прелата одинаково важными атрибутами являются как меч, так и крест с распятием:

¹⁷²⁴ Турпен-архиепископ взял в галоп,
Коня прищпорил, выехал на холм.
Увещевать французов начал он:

«Бароны, здесь оставил нас король.
Умрем за государя своего,
Живот положим за Христов закон.
Сомненья нет, нас ожидает бой:
Вон сарацины — полон ими дол.
Покайтесь, чтобы вас простил господь;
Я ж дам вам отпущение грехов.
Вас в вышний рай по смерти примет бог,
Коль в муках вы умрете за него».
Вот на колени пали все кругом.
Турпен крестом благословил бойцов,
Епитимью³² назначил — бить врагов [1, с. 140].

3.1.4. Художественные особенности

В поэтике «Песни о Роланде» можно выделить как признаки героического эпоса в целом, так и признаки эпоса именно средневекового.

Рассмотрим сначала **признаки, свойственные героическому эпосу в целом.**

Троекратные повторы наиболее значимых сцен и особое место числа 3 в поэме. Карлу трижды снятся зловещие сны, пророчествующие о последствиях предательства Ганелона; Оливье трижды просит Роланда протрубить; тела только трех рыцарей Карл не хоронит на поле боя, но везет с собой в Ахен («Лишь трех бойцов земле не предал Карл: / То были Оливье, Турпен, Роланд. / Им грудь рассечь велел он пополам, / Извлечь и в шелк закутать их сердца, / Зашить в оленью кожу их тела, / Везти домой в трех мраморных гробах»); три десятка заложников оставляют за собой Ганелон и Карл; трижды сходятся в финальном поединке Пинабель и Тьерри и т. д.

Частое обращение к гиперболе, преувеличение как ведущий художественный прием поэмы. Против двадцати тысяч французов выступает сотысячная рать Марсилия. См. также описание войска Балиганта; изображение даров, преподносимых маврами Карлу и Ганелону, и пр.

³² *Епитимья* — исполнение кающимися благочестивых дел (соблюдение строгого поста, усиленное чтение молитв и т. п.). Обычно назначается духовником в качестве нравственно-исправительной меры.

Активное использование приема ретардации. Ретардация — еще одно важнейшее средство выразительности любого эпоса. Сущность этого приема заключается в сознательном замедлении сюжета произведения (ср. фр. *retarde*; англ. *retard* — замедлять, останавливать) за счет подробнейшего описания ситуативных деталей.

Этим приемом активно пользовался еще Гомер (вспомним описание прибывших под Троию кораблей ахейцев). Достаточно большие текстовые куски, казалось бы, мало что дают для развития сюжетного действия (описание взмаха руки рыцаря и удара может занимать приблизительно десять — двенадцать строк), зато предоставляют возможность поделиться с читателем знаниями о мире. Из этих отрывков можно почерпнуть сведения о средневековой географии, истории, этикете, об облачении средневекового воина, о военном искусстве и т. д. Например:

⁹⁹⁴В доспехах сарацинских каждый мавр,
У каждого кольчуга в три ряда.
Все в добрых сарагосских шишаках,
При вьеннских прочных кованых мечях,
При валенсийских копьях и щитах.
Значок на древке — желт, иль бел, иль ал [1, с. 135–136].

Поэтика имен собственных. В обычае знаменитых воинов в героическом эпосе было давать имена собственные своим коням и оружию (мечу, рогу). Так, например, конь Карла — Тансандор (Резвый), меч — Жуайез (Радостный); конь Ганелона — Ташбрюн (Коричневый в яблоках), меч — Морглес; конь Роланда — Вельянтиф, меч — Дюрандаль (в подлиннике — женского рода, от *dur* — твердый), его рог — Олифан (Слоновая кость); меч Оливье — Альтеклер (Высокосветлый).

Характерное для национального эпоса перенесение человеческих переживаний на природу в целом (ср. подобные черты в «Слове о полку Игореве»).

¹⁴³⁰Нет города, где стены не трещат,
Где в полдень не царит полночный мрак.
Блещат одни зарницы в облаках.
Кто это видит, тех объемлет страх.
Все говорят: «Настал конец векам,
День Страшного господнего суда».

Ошиблись люди, не дано им знать,
Что это по Роланду скорбь и плач [1, с. 142].

Собственно средневековые признаки национального эпоса состоят в следующем.

Обилие эпизодов с использованием **знаково-ритуальной эмблематики феодального быта, особых жестов**, сопровождающих отношения вассала и сюзерена.

Так, например, уже в самом начале «Песни...» Карл вручает Ганелону жезл с перчаткой — необходимые атрибуты посланника короля. Ганелон роняет правую перчатку, что тут же расценивается как дурной знак, символ неудачи для посла и посольства, о чем позднее вспоминает Роланд, чтобы задеть отчима. Марсилий собирается, стоя на коленях, вложить свои руки в ладони Карла — этот символический жест считался обязательным в обряде принесения вассальной присяги. Не менее символическими являются и предсмертные действия Роланда:

²³⁶⁶Почуял граф, что кончен век его.
К Испании он обратил лицо,
Ударил в грудь себя одной рукой:
«Да ниспошлет прощение мне бог,
Мне, кто грешил и в малом и в большом
Со дня, когда я был на свет рожден,
По этот, для меня последний, бой».
Граф правую перчатку ввысь вознес,
Шлет ангелов за ним с небес господь.
Аой! [1, с. 149]

²³⁸⁹Он правую перчатку поднял ввысь.
Приял ее архангел Гавриил.
Граф головою на плечо поник
И, руки на груди сложив, почил.
К нему слетели с неба херувим,
И на водах спаситель Михаил,
И Гавриил-архангел в помощь им.
В рай душу графа понесли они [Там же, с. 150].

Таким образом, герой становится теперь верным вассалом самого Господа, принявшего перчатку Роланда. Подобных сцен в произведении довольно много.

Наличие библейских аллюзий также характеризует текст «Песни о Роланде» как средневековый.

Из наиболее ярких отсылок назовем две. Так, битва Тьерри и Пинабеля вызывает в памяти известную битву Давида и Голиафа, где победа достается не сильнейшему Голиафу, а благочестивому и праведному Давиду, на чьей стороне Бог.

Как уже упоминалось выше, желая отомстить маврам, Карл обращается к небесам:

²⁴⁴⁷Но видит Карл — темнеет небосвод.
На дуг зеленый он с коня сошел,
Пал на траву лицом, мольбу вознес,
Чтоб солнце в небе задержал господь,
День удлинил и отодвинул ночь.
И вот услышал ангела король —
Тот ангел говорил с ним не впервой:
«Скачи, король, — продлится свет дневной.
Цвет Франции погиб — то видит бог.
Злодеям ныне ты воздашь за все».
Карл ободрился, вновь вскочил в седло.
Аой! [1, с. 151]

Данный мотив тоже заимствован из Библии, где Бог по молитве Иисуса Навина останавливает солнце, пока израильтяне поражают амореев.

Связью с молитвой объясняется и загадочное звуко сочетание «Аой!», которым заканчиваются многие лэссы «Песни о Роланде». Многие исследователи склоняются к мысли, что оно порождено сокращением всех согласных в религиозной формуле *páx vóbiscum* (мир вам) или *sáeculorum amén* (во веки веков).

3.2. НЕМЕЦКИЙ ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС. «ПЕСНЬ О НИБЕЛУНГАХ»

3.2.1. Историческая основа и общая характеристика памятника

Памятник немецкого героического эпоса «Песнь о Нибелунгах» (*Das Nibelungenlied*) была записана около 1198–1205 гг. Реальные

исторические события, положенные в основу сюжета, относятся к эпохе Великого переселения народов, в частности к разрушению Бургундского королевства гуннами в 437 г.

В поле зрения ученых «Песнь о Нибелунгах» попала сразу после публикации ее в 1757 г. швейцарским литературоведом И. Я. Бодмером, и уже в XIX–XX веках появились многочисленные художественные интерпретации и вариации на ее темы (например, музыкальная тетралогия Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга», романтическая драма «Воители в Гельгеланде» Ибсена, иллюстрации К. Васильева и др.).

Строфа из 4 длинных строк, рифмующихся попарно, получила название «нибелунгова строфа».

3.2.2. Композиция и сюжет

Всего «Песнь о Нибелунгах» включает в себя 39 авентюр (песен), знакомящих читателя с событиями, произошедшими в Бургундском королевстве, которым правит славный **Гүнтер** со своими братьями **Гёрнотом** и **Гізельхером**. Большинство ученых сходятся во мнении, что композиция произведения двучастна. Первая его часть посвящена герою-богатырю **Зйгфриду**, его сватовству к прекрасной **Кримхильде**, сестре Гюнтера, его помощи последнему в завоевании исландской королевы **Брюнхильды**, а также трагической смерти героя от руки вассала **Хагена фон Трёнье**, осуществляющего месть за нанесенное Кримхильдой оскорбление Брюнхильды (эту часть можно назвать историей Зигфрида или сюжетом предательства).

Главной темой второй части «Песни...» становится борьба между Хагеном и Кримхильдой за золото нибелунгов (нибелунгами в «Песни...» называют тех, кто в конкретный момент времени владеет кладом), завоеванное когда-то Зигфридом и преподнесенное им в качестве свадебного подарка Кримхильде. После смерти мужа героиня вправе рассчитывать на свободное владение кладом, тем более что гарантами того, что он будет в безопасности в Вормсе, столице Бургундии, выступили ее младшие братья. Но как только золото было привезено, Хаген, будучи в сговоре с Гунтером, забирает его и топит в Рейне. Чуть позднее Кримхильда выходит замуж за короля гуннов **Этцеля** (его историческим прототипом называют

вождя гуннов Аттилу) и уезжает к нему в королевство. Через несколько лет, не забыв нанесенного оскорбления, она приглашает братьев и Хагена к гуннам и требует возвращения клада. Пытаясь добиться поставленной цели, Кримхильда щедрыми посулами подстрекает своих вассалов к битве с бургундцами. Позднее, когда войско брата оказывается истреблено, вдова Зигфрида поддается на уловку Хагена³³, за что и несет наказание:

²³⁶⁷Когда владетель Тронье был отведен в тюрьму,
Явилась королева и молвила ему:
«Верните то, что взяли вы у меня когда-то,
А не вернете — я велю казнить и вас, и брата».

²³⁶⁸Лишь усмехнулся Хаген: «Не след меня страшать.
Поклялся вашим братьям о кладе я молчать,
Покамест не узнаю, что умерли все трое,
И где он — этого я вам до гроба не открою».

²³⁶⁹Она в ответ: «От клятвы освобожу я вас», —
И обезглавить брата велела сей же час,
И к Хагену обратно вернулась поскорей,
Отрубленную голову влача за шелк кудрей.

²³⁷⁰На государя глянул в последний раз вассал,
К Кримхильде повернулся и с вызовом сказал:
«Напрасно ты ликуешь, что верх взяла в борьбе,
Знай: я поставил на своем благодаря тебе.

²³⁷¹Погиб державный Гунтер, король моей страны.
Млад Гизельхер и Гернот врагами сражены.
Где клад — про это знаем лишь я да царь небес.
Его ты, ведьма, не найдешь — он навсегда исчез».

²³⁷²Она в ответ: «Остались в долгу вы предо мной.
Так пусть ко мне вернется хоть этот меч стальной,
Которым препоясан был Зигфрид, мой супруг,
В тот страшный день, когда в лесу он пал от ваших рук».

³³ Приведенный ниже эпизод обмана Кримхильды Хагеном представляет собой довольно популярный в литературе мотив. Его использует, например, Р. Л. Стивенсон в своей известной балладе «Вересковый мед».

²³⁷³Из ножен королевой был извлечен клинок,
И пленник беззащитный ей помешать не смог.
С плеч голову Кримхильда мечом снесла ему.
Узнал об этом муж ее к прискорбью своему.

²³⁷⁴«Увы! — воскликнул Этцель с горячими слезами. —
Убит рукою женской храбрейший меж мужами,
Превосходил отвагой он всех, кто носит щит,
И смерть его, хоть он мой враг, мне совесть тяготит».

²³⁷⁵А Хильдебранд промолвил: «Себе я не прощу,
Коль за бойца из Тронье сполна не отомщу.
Пусть даже я за это погибну в свой черед,
Та, кем был обезглавлен он, от кары не уйдет».

²³⁷⁶Старик, пылая гневом, к Кримхильде подскочил.
Мечом своим тяжелым взмахнул он что есть сил.
Она затрепетала, издав короткий крик,
Но это ей не помогло — удар ее настиг.

²³⁷⁷Жену владыки гуннов он надвое рассек.
Кто обречен был смерти, тот смерти не избег.
Стенал в унынье Этцель, и Дитрих вместе с ним,
Скорбя по славным ленникам и родичам своим.

²³⁷⁸Бесстрашнейшим и лучшим досталась смерть в удел.
Печаль царила в сердце у тех, кто уцелел.
Стал поминальной тризной веселый, пышный пир.
За радость испокон веков страданьем платит мир.

²³⁷⁹Сказать, что было дальше, я не сумею вам.
Известно лишь, что долго и дамам, и бойцам
Пришлось по ближним плакать, не осушая глаз.
Про гибель нибелунгов мы окончили рассказ [1, с. 228–230].
Здесь и далее перевод Ю. Корнеева, Н. Сигал

Так заканчивается вторая часть (история Кримхильды, или сюжет мести) и все произведение. Подобное композиционное построение органично для «Песни о Нибелунгах», сюжетные корни которой ведут к героическому циклу о Вёльсунгах в песнях языческой «Старшей Эдды». Главными персонажами в них являются герой-богатырь Сигурд, Гуннар, Хёгни, Атли, Гудрун и Брюнхильд. У каждого из них есть своя параллель в «Нибелунгах».

С Сигурдом (*Зигфрид*) связан сюжет о золоте, которое охраняют братья-драконы Регин и Фафнир, впоследствии убитые героем, а также рассказ о его связи с валькирией Брюнхильд (вариант — Брунгильд, в «Нибелунгах» — *Брюнхильда*). Будучи связан с ней клятвами верности, Сигурд не вспоминает о них, отведав напиток забвения, приготовленный Grimхильд, матерью короля Гуннара (*Гунтер*), желающей выдать свою дочь Гудрун (*Кримхильда*) за отважного героя. Обманутая Брюнхильд, став женой Гуннара, подговаривает его убить Сигурда и после его смерти устраивает для себя впечатляющий погребальный костер. Также в героических песнях «Старшей Эдды» разрабатывается сюжет о том, как Атли (*Этцель*), желая получить золото Сигурда, приглашает в гости братьев своей жены Гудрун (это ее второй брак), у которых оно находится. Сестра предупреждает братьев об опасности, но они не внимают ее советам. В результате приехавшие к королю гуннов Гуннар и Хёгни (*Хаген*) погибают от рук его воинов, а Гудрун мстит за смерть родственников, убивая двух своих детей, отцом которых был Атли (вырезает сердца и подает их супругу).

В «Песни о Нибелунгах» сюжет изменен. Во-первых, из повествования уходят драконы Регин и Фафнир. Из рассказа Хагена о Зигфриде мы узнаем, что

⁸⁷ ...Сразил он нибелунгов, двух братьев-королей:
Из них был Шильбунг старшим и Нибелунг меньшим.
Тот бой затмил все подвиги, содеянные им.

⁸⁸ Слышал я, что без свиты, с конем своим сам-друг,
Однажды ехал Зигфрид и гору видит вдруг,
А под горой толпятся какие-то бойцы.
Тогда еще не ведал он, кто эти храбрецы.

⁸⁹ То были нибелунги, которые когда-то
Там, на горе, в пещере, зарыли клад богатый,
А ныне порешили достать и разделить.
Могло такое зрелище любого удивить.

⁹⁰ Подъехал витязь ближе к толпе бойцов чужих,
И, путника приметив, вскричал один из них:
“Вон, Зигфрид Нидерландский, прославленный герой!..”
Да, навидался удалец чудес под той горой!

⁹¹ Тут Шильбунг с Нибелунгом встречать его пошли.
Вняв общему совету, просили короли,
Чтоб клад отважный витязь делить им пособил,
И были столь настойчивы, что Зигфрид уступил.

⁹² Там камней драгоценных была такая гряда,
Что их на ста подводах не увезли б оттуда,
А золота, пожалуй, и более того.
Таков был клад, и витязю пришлось делить его.

⁹³ Меч нибелунгов взял он в награду за труды,
Но помощью своею довел лишь до беды:
Остались недовольны два брата дележом
И с Зигфридом рассорились, вина его во всем.

⁹⁴ Хотя и охраняли особу королей
Двенадцать великанов, лихих богатырей, —
Что толку? Поднял Зигфрид свой Бальмунг, добрый меч,
И великаньи головы в траву упали с плеч.

⁹⁵ Семь сотен нибелунгов он истребил в бою,
А те, кто помоложе, страшась за жизнь свою,
Его молили слезно, чтоб соизволил впредь
Он их землей и замками, как государь, владеть.

⁹⁶ Затем воздал воитель двум братьям-королям,
Хоть, жизни их лишая, чуть не погиб и сам:
С ним бой затеял Альбрех, мстя за своих господ,
Но карлик поражение изведal в свой черед.

⁹⁷ Не смог и он тягаться с противником таким.
На гору победитель взлетел, как лев, за ним,
Плащ-невидимку отнял, и в плен был Альбрех взят.
Вот так во власти Зигфрида и оказался клад.

⁹⁸ Расправившись со всеми, кто с ним вступил в сраженье,
Распорядился витязь, чтоб клад на сохраненье
В пещеру потайную был вновь перенесен,
И Альбреха к сокровищу приставил стражем он.

⁹⁹ А тот ему поклялся его слугою стать, —
Сказал владелец Тронье и продолжал опять: —
Таков отважный Зигфрид, храбрейший из мужей.
Досель еще не видел мир бойца, его сильней [1, с. 169–171].

Зигфрид был первым хранителем клада (нибелунгом). Все, кому сокровища доставались потом (а это Гунтер и Хаген), автоматически становились нибелунгами — отсюда и название произведения.

Во-вторых, практически полностью редуцируется в «Песни...» валькирическая природа Брюнхильд и любовная линия ее отношений с Сигурдом. Согласно исландским преданиям Брюнхильд — одна из дочерей Одина, которая посмела ослушаться отца и даровала победу не ставленнику Одина, а более отважному воину. За это верховный ас погрузил ее в долгий сон, окружив стеной пламени, и только тот, кто рискнет пройти сквозь него, сможет разбудить могучую и прекрасную деву, что и сделал Сигурд (по другим версиям, Брюнхильд — сестра Атли). И все же отголоски сверхчеловеческой силы дочери Одина слышатся в строках:

³²⁶ Царила королева на острове морском.
Была она прекрасна и телом, и лицом,
Но женщины сильнее не видел мир досель.
Она могла, метнув копьё, насквозь пробить им цель.

³²⁷ И, бросив тяжкий камень, прыжком его догнать.
В трех состязаньях с нею был верх обязан взять
Любой, кто к королеве посвататься решался,
Но, проиграв хотя б одно, он головы лишился [1, с. 175].

В-третьих, изменяются и отдельные детали повествования. Так, мы видим, что для завоевания Брюнхильды Зигфриду не нужно проходить сквозь стену огня: герою требуется дальше нее бросить камень, прыгнуть и метнуть копьё; к перстню, взятому в залог у Брюнхильды, добавляется ее же невиданной красоты пояс; спор касается не того, кому стоять в реке выше по течению, но того, кто первым войдет со всей свитой в храм; добавляется мотив невольного предательства Кримхильдой мужа (вышитый на спине крестик) и полностью исчезает эпизод самосожжения Брюнхильд ради воссоединения с Сигурдом в Хеле и др.

Однако главное различие между мифологическим и национальным героическим эпосом германцев заключается не в этом, а в смысле и цели мести Гудрун/Кримхильды. В языческой традиции она мстит мужу за смерть братьев (свидетельство превалирования идеологии кровного родства), в национальном же эпосе, наоборот, убитыми оказываются братья героини, повинные в смерти ее мужа.

Кроме того, абсолютно трансформирован и образ Хёгни. Из брата короля он превращается в могущественного Хагена фон Тронье, вассала Гунтера, тем самым переводя весь событийный ряд эддического мифа в новый социально-исторический контекст, связанный с разрешением вопросов феодальной иерархии, соблюдения рыцарских законов и норм, то есть всего того, что составляет суть конфликта эпоса национального.

3.2.3. Характеристика основных действующих лиц и проблематика произведения

В «Песни о Нибелунгах», как ни в одном другом памятнике национального героического эпоса, проблематика произведения тесно переплетена с проблемой определения главного персонажа (не случайно в заглавие произведения имя протагониста не вынесено).

Тот факт, что произведение начинается с жизненной истории **Зигфрида**, описанная выше связь героя с эддическим Сигурдом и ряд других факторов, казалось бы, позволяют считать главным героем именно его. И действительно, нидерландский королевич обладает всеми необходимыми для этой роли характеристиками: поразительной силой и отвагой, умом и великодушием. Его образ монументален, отличается цельностью и завершенностью. «Само его имя, состоящее из двух частей (Sieg — победа, Fried — мир), — выражает национальное немецкое самосознание в пору средневековых распрей» [4, с. 17]. У Зигфрида, как и положено герою, есть уязвимое место; кроме того, его невозможно убить иначе, чем хитростью или обманом.

Как пишет В. А. Пронин, «Зигфрид по своему происхождению — сказочный герой. Перенесенный на реальную почву в конкретное историческое время, с присущими этому периоду феодальными убеждениями, он гибнет, так как идеальные свойства его натуры, генетически заложенные в сказочном архаическом мире, приходят в противоречие с новыми историческими закономерностями эпохи, отвергающей честь и благородство, попирающей достоинство того, кто воспринимает реальность как столкновение мирового зла с природной человеческой добротой» [4, с. 20].

Второй определяющей характеристикой Зигфрида является его куртуазность. Сын Зигмунда и Зиглинды, он, отпраздновав

свое совершеннолетие, как любой другой рыцарь Круглого стола отправляется на поиски авантюры. Конечная цель его — Вормс, где живет прекрасная Кримхильда, в которую он, как и положено куртуазному герою, влюбляется по слухам о ее красоте. Ради нее он оказывает помощь Гунтеру, сначала сражаясь с его врагами, а потом помогая завоевать королеву Брюнхильду. Причем завоевывает ее дважды: сначала в серии поединков, установленных богатыршей, а затем на брачном ложе, где в первую же ночь не сумевший совладать с могучей девой Гунтер позорно подвешивается ею на крюк. Вместе с тем законы куртуазии и внутреннее благородство героя заставляют его ограничиться лишь тем, что он снимает с теперь уже королевы Бургундии пояс и берет ее кольцо. Все это, вернувшись в собственную спальню, он дарит Кримхильде, которая стала его женой в день свадьбы брата.

Этот поступок станет роковым для Зигфрида. Уехав с молодой женой сразу после свадьбы в родной край, герой вернется через десять лет в Вормс по приглашению Гунтера. Короли будут несказанно рады встрече, а на долю королев выпадет спор о том, чей муж более знатен, богат и могуществен. Дело в том, что когда бургундец Гунтер ехал свататься к королеве Исландии, нидерландец Зигфрид назвался его вассалом и позднее играл эту роль при дворе в Вормсе. Вассалом считает его Брюнхильда, не зная о королевском происхождении мужа Кримхильды. Естественно, что и сестру своего мужа она почитает отнюдь не за ровню себе. Оскорбленная пренебрежением супруга Зигфрида открывает ей правду, чем больно ранит королеву Бургундии. Ссора двух королев приводит к тому, что Хаген, как верный вассал, берется отомстить за свою госпожу и осуществляет это, обманом убив Зигфрида.

Рассматривая «Песнь о Нибелунгах» в терминах, традиционных для анализа композиции, отметим, что вся история нидерландского королевича — это своеобразная экспозиция (достаточно длительная) произведения, спор Кримхильды и Брюнхильды — завязка основного конфликта, последующее убийство Зигфрида Хагеном — его кульминация, а далее сюжет вновь становится замедленным и текучим, готовя читателя к развязке во дворце Этцеля.

Итак, Зигфрид погибает в первой части «Песни о Нибелунгах». Как уже говорилось выше, основу конфликта национального героического эпоса составляет в первую очередь идея осуждения

внутренних распрей, недопустимости произвола в поступках и решениях крупных феодалов, поскольку он может привести к ослаблению монархии. Однако именно эти отношения вассала и сюзерена лишь косвенно касаются Зигфрида, героя, пришедшего из мифа и сказки, насильно втянутого в раздор между своей женой и Брюнхильдой. Зато сам спор двух королей завязан как раз на выяснении вопроса о месте каждой на иерархической лестнице. Важность этой дискуссии определена тем, что ее итогом и становится смерть героя.

Ведущую партию во всей второй части повествования о Нибелунгах играют уже Хаген и Кримхильда. Именно они становятся главными героями произведения, которое по своей проблематике типологически вписывает немецкий эпос в разряд национально-героического.

Кримхильда — удивительный женский образ, аналога которому, пожалуй, не найти в эпосах других стран. Ее изображение в «Песни...» основывается, как и в случае с Зигфридом, на двух традициях: мифологической и куртуазной. Возможно, этим и объясняется противоречивость поступков Кримхильды. В самом начале повествования мы видим ее Прекрасной Дамой, руки которой добиваются многие рыцари, но достойным ее оказывается только лучший из них — королевич Нидерландов. Ему она отдает не только руку, но и сердце. С ним уезжает в принадлежащее ему королевство и правит в мире и согласии десять лет. Как заботливая жена, не ожидающая подлости от близких людей, Кримхильда вышивает крестик на одежде мужа, указывающий на «ахиллесову пятую» героя — тот небольшой незащищенный участок тела между лопатками, куда в момент купания, сделавшего его неуязвимым, приклеился осиновый лист: «Он страшного дракона убил своим мечом, / В крови его омылся и весь ороговел. / С тех пор чем ни рази его, он остается цел»). Это знак для Хагена, который обещал в любой битве прикрывать своим щитом спину Зигфрида.

С другой стороны, именно Кримхильда первой вступает в ссору с Брюнхильдой, демонстрируя всем свое тщеславие и гордыню. Она, а не кто-нибудь другой, соглашается выйти замуж за Этцеля только потому, что в этом качестве сможет отомстить родне и Хагену за двойную подлость: убийство мужа и украденное у нее золото. Причем в осуществлении своей мести бывшая бургундская

принцесса не останавливается ни перед чем, даже перед гибелью своего сына, выступая настоящей фурией и убийцей.

Главным обидчиком Кримхильды в «Песни о Нибелунгах» является **Хаген фон Тронье** — персонаж, который практически никак не привязан к своим мифологическим корням и воплощает основные идеи, характерные, собственно, для национального эпоса. Данный герой изображен в начале произведения как доблестный могучий воин и преданный вассал. Хаген первым узнает прибывшего ко двору Зигфрида и дает окружающим полную его характеристику (иными словами, читатель/слушатель узнает о герое через восприятие его Хагеном). Гунтер получает от Хагена множество полезных и мудрых советов относительно того, как управлять государством и как использовать воинскую силу нидерландца. Именно Хаген (а не муж Брюнхильды Гунтер) берет на себя обязательство отомстить Зигфриду за слезы, пролитые из-за дерзкого поведения Кримхильды. И с этого момента оценка героя читателем начинает меняться. Во-первых, владелец Тронье обманом выпытывает у доверчивой Кримхильды уязвимое место мужа. Во-вторых, он подло наносит удар в спину Зигфрида и почти трусливо убегает, страшаясь его гнева. В-третьих, он открыто глумится над сестрой своего сюзерена, забирая клад Нибелунгов и пряча золото в Рейн.

После всех этих поступков герой вновь заставляет нас изменить отношение к себе. «Хаген предстает в трагическом ореоле, когда идет сам и ведет за собой бургундов навстречу гибели» [4, с. 23]. Он «роковой герой, ибо он единственный, кто провидит будущее. Сознывая неотвратимость фатума, он принимает на себя миссию вершителя судеб Нибелунгов. Авторы наделяют его неким универсальным знанием, ему, как никому другому, памятно прошлое и открыто будущее. Внутренний драматизм образа проистекает из того, что Хаген выступает одновременно как прорицатель грядущего и его творец» [Там же].

Вассал Гунтера предугадывает свою гибель и крах бургундского королевства уже тогда, когда братья Кримхильды уговаривают ее принять предложение Этцеля. Хаген категорически против этой идеи, равно как и против последующей поездки в гости к королю гуннов. Но исполняя свой вассальный долг, Хаген не остается дома и едет вместе со всеми. По пути он совершает ритуальный поступок — отталкивает паром, перевозивший их через Рейн, и убивает

перевозчика. Трагический жест, подчеркивающий, что герой принял свою судьбу, и дороги назад для него нет. Другое дело, что при этом он закрывает пути отступления и всем бургундцам, которые едут вместе с ним. При дворе гуннов Хаген не ждет, когда Кримхильда сделает первый шаг, и бросает вызов ничему не подозревавшему Этцелю, убив его сына. Он знает, чем это закончится для него, и до конца ведет свою партию, принимая заслуженную кару почти с презрением.

Возвращаясь к вопросу о проблематике произведения, отметим, что «основной пафос средневековых эпических сказаний, будь то “Песнь о Роланде”, “Песнь о Сиде” или “Слово о полку Игореве”, — призыв к консолидации нации, сплочению вокруг сильной центральной власти. В “Песни о Нибелунгах” эта идея не выражена столь явно и определенно. В германском эпосе последовательно проводится мысль о том, к каким губительным последствиям приводит борьба за власть, какие катастрофы влечет за собой братоубийственная рознь, сколь опасны раздоры внутри одного семейного клана и государства» [4, с. 25]. Немецкий эпос предпочитает «отождествлять мировые катаклизмы с семейными распрями, моделируя государственность по образу и подобию семейных родственных связей и конфликтов» [Там же].

3.2.4. Художественные особенности

Как уже указывалось, главной поэтологической особенностью «Песни о Нибелунгах» является тесное переплетение в ней черт эпоса языческого, эпоса куртуазного и собственно национального героического эпоса.

Отголоски **языческого эпоса** (сказочно-мифологического начала) проявляются как в сюжете произведения (наличие в нем множества эпизодов с элементами сверхъестественного и чудесного), так и в чертах характера действующих лиц, о чем уже говорилось выше. Кроме того, на архаические корни образа Зигфрида, например, указывает обладание им волшебными предметами:

³³⁶ ...Плащ-невидимку Зигфрид в дорогу взял с собой.
Добычу эту Зигфрид у Альбриха отбил,
Когда он вызван карликом на поединок был.

³³⁷ Едва свой плащ волшебный воитель надевал,
Тот разом мощь такую владельцу придавал,
Что Зигфрид силой равен был дюжине бойцов.
<...>

³³⁸ К тому же, обладая сокровищем таким,
Герой, что б он ни делал, был для людей незрим [1, с. 177].

Описание жизни в Вормсе, портретные характеристики героев — все это подано в «Песни...» сквозь призму *куртуазной эстетики*.

Как и в «Песни о Роланде», в «Нибелунгах» мы встречаемся и с символикой вещей снов, и с многочисленными предсказаниями (с описания сна Кримхильды, в котором «вольный сокол у ней в дому прижился, / Но был двумя орлами заклеван перед нею. / Смотреть на это было ей всех смертных мук страшнее» начинается произведение), и с гиперболизацией, и с ретардацией. Два последних приема, характерных для *национального героического эпоса*, выражены в повествовании обилием превосходной степени прилагательных и наречий, изысканных эпитетов и сравнений.

²⁸² Камнем драгоценным наряд ее сверкал,
А лик, как роза утром, был нежен, свеж и ал.
Когда б ей повстречался хулитель самый злобный,
И тот изъяна б не нашел в красавице подобной.

²⁸³ Как меркнут звезды ночью в сиянии луны,
Когда она на землю взирает с вышины,
Так дева затмевала толпу своих подруг.
Не диво, что у всех мужчин забилося сердце вдруг [1, с. 172].

Такой предстает перед читателем Кримхильда. Но и во втором браке она не менее прекрасна, чем десять и более лет назад. Каждый новый пир, каждая битва могут быть только лучше и значительнее предыдущих. Достаточно сравнить праздник посвящения Зигфрида в рыцари в начале произведения:

²⁷ Узрев, что сыну время сан рыцарский носить,
Велел вассалов Зигмунд на пир к себе просить...
<...>

²⁹ Про праздник тот рассказы дивят людей поныне.
Гостеприимный Зигмунд был щедр на благостыню.

Радужней, чем Зиглинда, не знал хозяйки мир.
Недаром столько витязей к ним съехалось на пир.

⁴⁰ Семь дней тянулся праздник, не молкли шум и смех,
И золотом Зиглинда одаривала всех,
Чтоб сын ее пригожий стал людям мил и люб:
Не будет тот им по сердцу, кто на даянье скуп.

⁴¹ Стал самый бедный шпильман за эти дни богат.
Был каждый приглашенный так щедр и тороват,
Как будто жить осталось ему лишь до утра.
Пышней и расточительней не видел мир двора [1, с. 167–168]

со свадьбой короля Вормса и Брюнхильды в середине текста:

⁶⁰⁴ Теперь настало время засесть за пир честной.
Гостей встречали Гунтер с красавицей-женой.
Бургундская корона у девы на челе
Сверкала ослепительно в вечерней полумгле.

⁶⁰⁵ Как говорят сказанья, ломились от еды
Столов, накрытых пышно, бессчетные ряды.
Вин, и медов, и пива хватало там вполне,
А уж гостей наехавших не сосчитать и мне!

⁶⁰⁶ Коль уверять вас станут, что побогаче все ж
Порой бывали свадьбы, — не верьте: это ложь.
Ведь Гунтер даже воду, чтоб руки умыть,
Велел в тазах из золота приезжим подавать [1, с. 178].

Так же исполнены гипербол описания битв Зигфрида и Хагена с датчанами и саксами, бургундцев с гуннами.

3.3. ИСПАНСКИЙ ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС. «ПЕСНЬ О МОЕМ СИДЕ»

Крупнейший памятник испанского героического эпоса «Песнь о моем Сиде» (Poema de mio Cid) был создан в XII веке, около 1140 г., а дошел до нас в единственной рукописи Пе(д)ро Аббата 1307 г. В ней не хватает трех листов, однако эти лакуны легко компенсируются вставками из испанских хроник XIII–XIV веков,

содержащими подробнейший прозаический пересказ «Песни...». Размер подлинника — нерегулярная метрика (от 8 до 16 слогов), представляющая собой логически и ритмически закономерное чередование ударений, разделенных неравным числом безударных слогов. Широкому кругу читателей «Песнь о моем Сиде» стала доступна в 1779 г. после ее издания Томасом Антонио Санчесом.

3.3.1. Историческая основа и общая характеристика памятника

Сюжетную основу испанского эпоса составляют события так называемой Реконксты — длительного периода в истории страны, связанные с освобождением Пиренейского полуострова от власти мавров. Арабские завоеватели успешно оккупировали территории современной Испании и Португалии в начале VIII века, и с этого же времени начался трудный и долгий (вплоть до XV века, когда в 1492 г. пал Гранадский халифат) процесс их вытеснения.

Расцвет Реконксты приходится на XI–XIII века и связывается, в том числе, с именем Родриго Диаса де Бивара (или Руя Диаса, ок. 1043–1099), реальной исторической личности, воспетой уже при жизни. Подвиги этого действительно талантливого полководца снискали ему любовь и признание войска, выразившиеся в гордом прозвании Кампеадор (Победитель). Основное свое прозвище — Сид (искаженное арабское «сеид» / «саид» — господин) он получил от мавров, которым одно время служил.

Войны с маврами, изображение военных побед включены в «Песни...» в контекст семейных перипетий Сиды, тесно связанных с его политическими приоритетами. Немаловажную роль в этом играет история взаимоотношений героя с королем Альфонсом VI. Исторически сложилось так, что во время завоевания Испании единственным островком, где удержалось коренное население, стало королевство Астурия на самом севере полуострова. Позднее, с расширением границ в процессе Реконксты, оно превратилось в государство под названием Леон, из которого выделилось графство, а затем и королевство Кастилия. В годы жизни Родриго Диаса Кастилией управлял Санчо II, у которого Сид занимал должность начальника королевских войск, так как принадлежал к высшей кастильской знати. После смерти Санчо на престол взошел его брат

Альфонс VI. В период правления этого государя, окружившего себя французами и леонской аристократией, кастильцам было довольно трудно проявить себя, и Руй Диас стал одним из первых, кого новый король изгнал из страны. Данный факт заставил Сиду сначала служить наемником, в том числе у мавров, а затем отговаривать у них Валенсию.

3.3.2. Композиция и сюжет

«Песнь о моем Сиде» представляет собой произведение, в котором сцены военных подвигов героя последовательно чередуются с изображением эпизодов из его личной жизни. Композиция поэмы подчинена ее архитектонике: текст делится на три части: «Изгнание Сиды», «Свадьба дочерей Сиды», «Оскорбление в лесу Корпес».

Начало рукописи утеряно. Очевидно, что речь там идет о ссоре короля с самым сильным его вассалом и о приказе последнему в девять дней покинуть Кастилию, родовой замок Бивар в Бургосе.

¹ Заплакал мой Сид и громко и горько,
Назад обернулся, на замок смотрит:
Распахнуты двери, настежь ворота;
На шестах ни шуб, ни одежды добротной,
Ни линялых соколов нету больше.
Тяжко мой Сид вздыхает от скорби,
Молвит мой Сид разумное слово:
«Царь наш небесный с ангельским сонмом,
Вот что терпеть от врагов я должен!» [3, с. 259]

Здесь и далее перевод Ю. Корнеева

Вместе с Сидом уходят шестьдесят его дружинников. Чтобы заплатить им, Кампеадор вынужден прибегнуть к обману: он набивает песком два ларя и выдает их за свою добычу (золото) от прежних битв с маврами. Евреи Иуда с Рахилем принимают их на хранение под залог в триста серебряных и триста золотых марок. Далее герой едет в Карденью, чтобы проститься с женой и дочерьми. А в это время под его знамена стекаются и кастильская знать, и простые воины. Всем им Сид обещает большую добычу. После первого же сражения, когда казначеи начинают вести счет завоеванному, мудрый вассал и родственник Диаса Альвар Фаньес Минайя обязуется передавать

полагающуюся ему одну пятую Альфонсу Кастильскому. Кампеадор следует его примеру и после взятия крепости Алькосер, а также разбив войско двух сарацинских королей, посылает в дар своему сюзерену тридцать коней со сбруей. Этот жест впоследствии приводит к тому, что король Кастилии дает разрешение всем желающим свободно присоединяться к войску Кампеадора. И силой, и хитростью Сиду удастся завоевывать города мавров и затем продавать их им же. В битве с французами Сид добывает себе уникальную шпагу Коладу (позднее, в битве с королем Букаром, он отвоюет у последнего «Тисону, меч в тысячу марок»), а во второй части ему в качестве трофея достается Бабьека — лучший скакун Испании.

Вторая часть начинается с описания новых побед Диаса. Он завоевывает Валенсию — это великая победа и богатая добыча. Разбивает он и многочисленное войско марокканского короля Юсуфа. Двести коней, отправленных королю, приводят к тому, что он разрешает жене и дочерям Сида, доньям Химене, Эльвире и Соль, вернуться к мужу и отцу. А чуть позднее сам Альфонс выступает сватом: он предлагает Родриго в зятя двух своих родственников — инфантов Карриона³⁴. Рассказом о свадебном торжестве и упоминанием о двух последующих счастливых годах совместной жизни заканчивается вторая часть повествования о Сиде.

В третьей речь идет о событиях, покрывших имя Сида позором. Все началось с того, что

²²⁷⁸ В Валенсии Сид и его родня.
С ним инфанты Каррьона, его зятя.
Прилег на скамью и уснул он раз,
Но тут, узнайте, стряслась беда:
Лев вышел из клетки, запор сломав,
Весь двор привел в смятенье и страх.
Славшие сбросили плащ с себя,
Окружили скамью, где сеньор их лежал.
Фернандо Гонсалес, каррьонский инфант,
Забыл с перепугу, куда бежать, —
Залез под скамью и спрятался там.

³⁴ В период создания «Песни...» инфантами назывались не только наследники королевской крови, но и просто дети знатных семейств. Графы Каррионские исторически никогда не были зятями Родриго Диаса. Имена его настоящих дочерей — Кристина и Мария, а замужем они были за правителями Наварры и Арагона.

Дьего Гонсалес — за ворота,
Кричит что есть мочи: «Каррьон, прощай!»
К столбу в давяльне припал он, дрожа,
Измарал в грязи свой камзол и плащ.
Проснулся тот, кто рожден в добрый час,
Видит, вокруг вассалы стоят.
«Что тут стряслось? В чем у вас нужда?» —
«Из-за льва, сеньор, сумятица вся».
Оперся на локоть мой Сид и встал,
Пошел на льва с плащом на плечах.
Устыдился лев, его увидав,
Поник головой, перестал рычать.
Взял за гриву его мой Сид де Бивар,
В клетку отвел и запер опять.
Удивились все, насколько он храбр,
Вернулись с ним в алькасар назад.
Мой Сид дон Родриго зятьев стал звать.
Искали их долго, нашли едва.
С лица они были белей полотна.
Послушать бы вам, как двор хохотал,
Покуда мой Сид не велел всем молчать.
Сгорели инфанты в тот день от стыда;
Уж больно обида была велика [3, с. 323–324].

Такую же трусость проявили инфанты Карриона и в бою с мавританским королем Букаром, за что также не избежали насмешек баронов. Обозленные дон Фернандо и дон Дьего решают отомстить Сиду. Сказав всем, что увозят своих жен в Кастилию увидеть Каррион, они, доведя их до леса Корпес, жестоко там избивают и привязывают к деревьям. Посланный вслед за зятьями, чтобы посмотреть их земли, племянник Сиды Фелес Муньос вовремя находит юных жен и освобождает их.

Узнав обо всем, Сид требует у Альфонса созвать в Толедо суд кортесов, на котором трижды бросает инфантам обвинения: сначала требуя вернуть полученные в качестве приданого знаменитые Колладу и Тисону, затем данные в дорогу три тысячи марок; наконец, он призывает инфантов принять бой, чтобы кровью смыть жестокую обиду, нанесенную его дочерям. Еще перед судом биварец подвязывает себе бороду. Так он будет ходить до тех пор, пока не будут назначены поединки Педро Бермудеса с Фернандо Гонсалесом,

Мартина Антолинеса с Дьего Гонсалесом и Муньо Густияса с Асуром Гонсалесом. Честь Сиды полностью восстановлена после блистательных побед всех его ставленников, и, с согласия Альфонса Леонского и Кастильского, он отдает своих дочерей замуж за инфантов Наварры и Арагона.

3.3.3. Характеристика основных действующих лиц и проблематика произведения

Ранее уже говорилось о том, что в центре внимания национального эпоса всегда стоит вопрос об объединении нации посредством защиты ее земель от неверных и осуждения междоусобиц (вопрос о взаимоотношениях вассала и сюзерена). Однако в «Песни о Сиде» есть свои особенности воплощения данных тем. В первую очередь это касается того, что в произведении совершенно иначе, чем во французском или немецком вариантах, представлен образ главного героя, органически соединившего черты мудрого и справедливого полководца (Карл), отважного воина (Роланд, Хаген, Зигфрид) и любящего отца и мужа.

Уже в первых строках «Песни...» мы видим Сиду плачущим при расставании со своим родовым замком. Сид не стыдится этих слез, что делает образ главного героя гораздо человечнее и ближе к читателю по сравнению с идеальными и монументальными героями «Песни о Роланде» и «Песни о Нибелунгах». Материальные блага значат для него не меньше, чем рыцарская честь и долг вассала. Не случайно на кортесах он требует сначала возмещения убытков и лишь потом вызывает инфантов на поединок.

Важнейшей чертой характера Кампеадора (так называют Сиду в войске) является отеческая забота об окружающих. Это касается отношений Сиды как с родными и близкими людьми, так и с теми, кто преданно бьется в его войске с маврами. Он никогда не забывает поделиться с ними завоеванной добычей, всегда держит данное слово, за что и любим своими соратниками.

¹¹⁸⁷ В Арагон и Наварру он сообщил,
Велел, чтоб в Кастилье кликнули клич;
Тот, кто быть хочет богат, а не нищ,
Пусть к Кампеадору примкнуть поспешит —

Валенсией он овладеть решил.
«Кто хочет идти на Валенсию с нами
По доброй воле, — других мне не надо, —
Тех в Сельфском ущелье три дня ожидаю».
Промолвил это Кампеадор,
Вернулся в Мурвьедро, что им покорен.
Везде его клич разнесен молвой.
Прослышав, как щедр и удачлив он,
Валят к нему христиане валом.
Повсюду молва шумит про него.
Кто примкнул к нему, тот уже не уйдет.
Мой Сид де Бивар все богаче казной.
Рад он, что рать у него растет,
Не медлит, в поле выводит ее.
<...>
Когда в Валенсию Сид вошел,
Стал конным тот, кто был пеш до сих пор.
Разжились все золотом и серебром.
Сделался там богачом любой.
Взял пятую часть мой Сид от всего —
Тридцать тысяч марок ему пришлось,
А прочей добыче кто знает счет? [3, с. 293–294]

Вместе с тем доброта Сиды уживается в нем с железной волей, беспощадностью к врагам и требованием абсолютной дисциплины в своем войске:

⁹⁵⁴Молва по окрестностям весть разносит —
Кастильский изгнанник всех грабит жестоко [3, с. 286].

¹²⁴⁵Богаты изгнанники, всем довольны,
Все щедро взысканы Кампеадором,
Даны дома и земли любому.
Платит мой Сид, не скупясь нисколько,
Даже тем, кто пришел в Валенсию позже.
Но видит мой Сид: всем уйти охота
И добычу свою увезти с собою.
По совету Минайи приказ он отдал:
Коль, руки не целуя³⁵, домой без спросу

³⁵ Вассал, который покинул войско своего сеньора, формально не объявив ему об этом и не поцеловав руки, считался предателем.

Уйдет кто-нибудь и окажется пойман,
Пусть отберут все добро у такого,
На кол посадят нещадно и тотчас.
Мой Сид все дела устроил как должно,
Призвал Минайю, так ему молвил:
«Коль вы согласны, узнать мне угодно,
Скольким богатство дано было мною.
Пусть всех людей перепишут по счету,
И если кто убежать захочет,
Пусть отберут у него нажитое
И тем отдадут, кто не бросил город». —
«Вот мудрый приказ!» — Минайя одобрил [3, с. 295].

Совершенно особый тип отношений складывается у Родриго Диаса с королем Альфонсом. Главный герой не испытывает почтения к своему сюзеру (как Роланд к Марку), как, впрочем, и сам властитель Кастилии не особенно дорожит вассалом (как Гунтер Хагеном). Их взаимодействие носит характер исключительно деловой, прозаический. Чем больше дань, которую платит Сид, тем на большие уступки ему идет правитель.

Еще одной отличительной чертой именно испанского эпоса, как подчеркивает М. К. Попова, становится «отсутствие трагического элемента, выраженного в “Песни о Роланде” через гибель героя. Сид из всех конфликтов выходит победителем, поэма о нем — это поэма удачи, поэма победы. <...> Испанская “Песнь” прославляет не столько индивидуальный героизм, сколько коллективное деяние. Мы не найдем в ней описания индивидуальных поединков (за исключением судебного). Исход сражений в “Песни о Сиде” решают не единоборства отдельных рыцарей... а действия народных масс и хорошо продуманная тактика военачальника» [2, с. 145].

Именно таким военачальником и является Родриго Диас де Бивар. Среди его постоянных спутников помимо упомянутых Мартина Антолинеса и Альвара Фаньеса Минайи выделяется епископ Жером, напоминающий французского архиепископа Турпена тем, что одной рукой раздает крестные благословения, а другой крепко сжимает меч:

²³⁶⁷Воскликнул мой Сид: «Так не будем мешкать!»
Но тут епископ, успеха предвестник,
Предстал перед Сидом в броне отменной:

«Отслужена Троице мною обедня,
Но затем я покинул родную землю,
Чтоб вместе с вами разить неверных;
Свой орден и меч мне прославить хотелось.
Дозвольте мне врезаться в нехристей первым.
На значке моем — посох, герб — на доспехах,
Даст бог, испытаю их нынче в деле,
Чтоб душу и сердце вдоволь потешить
И чтоб вы меня похвалили за рвенье.
Коль откажете, вас я покину немедля». —
«По нраву мне просьба, — мой Сид ответил. —
Выбирайте мавра, с ним схватку затейте.
Посмотрим, как бьется служитель церкви».
Пришпорил коня дон Жером, епископ,
С ходу ворвался в стан супротивный.
Успех ниспослал ему вседержитель.
Двух мавров разом пронзил он пикой,
Древко сломал, за шпагу схватился.
Какой, о боже, он славный воитель! [3, с. 326]

Однако в целом религиозный пафос испанского эпоса отличается от французского и тем более от немецкого, где все герои, имеющие языческие корни, не руководствуются в своих поступках идеалами, заимствованными у христианской церкви. Перед каждым значительным сражением Сид служит мессу. Вместе с тридцатью конями, отправленными Альфонсу после первой своей победы, он вручает Минайе «сапог, деньгами набитый», на «тысячу месс в Бургосе, в церкви девы Марии». Сам Минайя, забирая жену и дочерей Сиды из монастыря, оставляет аббату тысячу марок.

Родриго Диас строит свои отношения с церковью на материальной основе. Наступая на мавров, он тоже преследует по большей части меркантильные цели. Религиозная идея вдохновляет его гораздо меньше. Может быть, поэтому арабы в «Песни...» не изображаются как главные злодеи. Таковыми выведены, скорее, испанские аристократы, в том числе инфанты Карриона, трусость и жадность которых выгодно оттеняют благородство, смелость, хозяйскую рачительность биварца.

3.3.4. Художественные особенности

То, что эпос о Сиде оформился всего через полвека после исторических событий, о которых в нем рассказывается, обусловило особый пафос повествования, отмеченного большей, по сравнению с другими эпосами, точностью деталей, приверженностью к правде факта, близостью к духу современности. Естественность, простота и энергия стиля также являются его отличительными чертами.

Испанская поэма лишена элементов сверхъестественного, мистического и чудесного. Вместо них — проза жизни, стремление не столько преувеличить значение описываемых событий, сколько привести их к правдоподобию. Примечателен в этом плане эпизод битвы Сиды с Юсуфом. Исторически этот эпизод отражает крупнейшую победу реального Родриго Диаса над альморавидами — североафриканскими племенами, принявшими мусульманство. В 1094 г. три тысячи всадников под предводительством Сиды обращают в бегство войско неверных, в которое входило сто пятьдесят тысяч человек. Национальный эпос, которому присуще частое использование гипербола, в испанском варианте меняет числа в сторону преуменьшения:

¹⁷¹⁶ Христиане из города знамя выносят.
Без трех десятков их сорок сотен,
В пять десятков тысяч у мавров войско [3, с. 307].

Вещие сны Сиды совсем не зловещи, в отличие от видений Карла или Кримхильды:

⁴⁰⁴ Отужинал Сид, прилег отдохнуть,
И чуть первым сном он сладко уснул,
Гавриил-архангел предстал ему:
«О Кампеадор, отправляйтесь в путь.
Доли славней не дано никому —
Пока вы живы, удачи вас ждут».
Сид перекрестился — проснулся он вдруг.
Сид перекрестился, бога восславил:
Доволен он сном, что видел недавно [3, с. 270].

Меньше в испанском эпосе и метафор, сравнений, превосходной степени, ретардаций и пр., хотя повторяющиеся формулы встречаются довольно часто: «Мой Сид, в добрый час надели вы шпагу»;

«Рек Сид, рожденный на свет в час добрый» или «Бороду гладит мой Сид де Бивар»; «Борода у него все длинней и больше» и пр. Повторяются в поэме и этикетные формулы-обращения.

Заканчивая разговор об испанском эпосе, еще раз подчеркнем его демократизм, большую близость к истории, меньшую ориентированность на миф и рыцарскую этику.

Проведите сравнительную характеристику национальных эпосов различных стран (Франции, Испании, Германии, Древней Руси) по одному из следующих параметров: композиция; образ главного героя; религиозные мотивы; образ монаха; образ злодея; женские образы; исторические реалии; языческие мотивы; идея вассального долга; поэтика поединка; поэтика числа; средства художественной выразительности и др.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. *Зарубежная литература Средних веков* : хрестоматия. В 2 т. Т. 1. Языческий эпос. Клерикальная литература. Национальный языческий эпос. Рыцарская литература : учеб. пособие / сост. Л. А. Назарова, О. Н. Турышева. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2008. 448 с.
2. *Никола М. И., Попова М. К., Шайтанов И. О.* История зарубежной литературы Средних веков : учеб. для вузов. М. : Юрайт, 2014. 425 с.
3. *Песнь о Роланде. Коронование Людовика. Нимская телега. Песнь о Сиде. Романсеро.* М. : Худож. лит., 1975. 656 с.
4. *Пронин В. А.* История немецкой литературы : учеб. пособие. М. : Университетская книга ; Логос, 2007. 384 с.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Художественные тексты

Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. — М. : Худож. лит., 1975. — 770 с. (Библиотека всемирной литературы).

Западноевропейский эпос / пер. А. Корсуна, Ю. Корнеева. — СПб. : Азбука-Классика, 2002. — 988 с.

Песнь о Роланде. Коронование Людовика. Нимская телега. Песнь о Сиде. Романсеро. — М. : Худож. лит., 1975. — 656 с. (Библиотека всемирной литературы).

Песнь о Нибелунгах / пер. с нем. Ю. Корнеева, Н. Сигал ; вступ. ст. В. Пронина. — М. : ТЕРРА, 1997. — 314 с.

Исследования

Азурбах Э. Роланда назначают вождем арьергарда франков // Азурбах Э. Мимесис / Э. Азурбах. — М. ; СПб. : Университетская книга, 2000. — 511 с.

Боура С. М. Героическая поэзия / С. М. Боура. — М. : Новое литературное обозрение, 2002. — 388 с.

Волкова З. Н. Эпос Франции : История и язык французских эпических сказаний / З. Н. Волкова. — М. : Либроком, 2009. — 320 с.

Гуревич А. Я. Хронотоп «Песни о Нибелунгах» // Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства / А. Я. Гуревич. — М. : Искусство, 1990. — 396 с.

Мелетинский Е. М. Происхождение героического эпоса: ранние формы и архаические памятники / Е. М. Мелетинский. — 2-е изд., испр. — М. : Вост. лит., 2004. — 462 с.

Михайлов А. Д. Французский героический эпос. Вопросы поэтики и стилистики / А. Д. Михайлов. — М. : Наследие, 1995. — 360 с.

Плавский З. И. Литература Испании IX–XV веков / З. И. Плавский. — М. : Высш. шк., 1986. — 176 с.

Хойслер А. Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах / А. Хойслер. — М. : Книга по требованию, 2012. — 221 с.

4. КУРТУАЗНАЯ (РЫЦАРСКАЯ) ЛИТЕРАТУРА

XI–XIII века — особый период в развитии средневековой литературы. Исторически он связан прежде всего с окончательным оформлением феодальных отношений, а также крестовыми походами рыцарей-европейцев на Восток, в Иерусалим, ради освобождения гроба Господня. Византийский император Алексей I Комнин, теснимый печенегами и турками-сельджуками, обратился к римской церкви и европейским государям с просьбой о помощи. Одним из его доводов было указание на великую несправедливость того, что гроб Господень, находящийся в Палестине, принадлежит не христианской, а мусульманской церкви. Следовательно всех нехристиан следует изгнать со священных мест как можно дальше. Учитывая также практическую выгоду от завоевания плодородных восточных земель, возможности присвоения богатства их правителей, папа Урбан II в ноябре 1095 г. в Клермоне призвал французов к освободительному походу в Иерусалим. К святому паломничеству призвал и амьенский монах Петр Пустынник, вместе с папой обещавший отпущение грехов всем, кто пойдет под его знаменами. Таковых было много, и все они в знак чистоты своих помыслов нашивали на одежду белый крест, становясь крестоносцами. Этот стихийный поход не принес славы его участникам, в отличие от последующего, который, собственно, и принято называть Первым крестовым походом, датируемым 1096–1099 гг. В нем приняли участие преимущественно рыцари, которым удалось взять Иерусалим. Власть в нем получил Готфрид Бульонский. О событиях, связанных с осадой города, напишет в конце XVI века свою знаменитую поэму «Освобожденный Иерусалим» Т. Тассо.

Позднее, чтобы удерживать завоеванные земли, были созданы духовно-рыцарские ордена, оказавшие колоссальное влияние на средневековую историю. Самыми крупными из них были ордена тамплиеров (храмовников), иоаннитов (госпитальеров) и тевтонцев.

Тамплиеры носили белый плащ с нашитым на груди и спине восьмиконечным красным крестом. Идеологом этого ордена считают одного из самых известных мистиков Средневековья (Данте помещает его в самый центр рая) Бернара Клервосского. Утвердилось мнение, что именно тамплиерам удалось проникнуть во многие тайны восточных эзотерических³⁶ учений и вывезти из Палестины чашу Грааля³⁷. Руководил орденом Великий Магистр, последним из которых стал Жан де Мале, сожженный в Париже французским королем Филиппом Красивым, видевшем в тамплиерах опасных соперников.

Орден иоаннитов изначально был создан в помощь больным и раненым. Рыцари принимали три обета: бедности, целомудрия и послушания. Их символом был восьмиконечный белый крест, который сначала носили на левом плече черной мантии (в знак отсутствия свободы у монаха), а позднее — на груди красной мантии.

Черный крест на белом плаще — отличительный знак немецкого тевтонского ордена, сохранившегося до наших дней.

Само понятие «рыцарь» (возможно, от нем. *ritter* — всадник) сложилось еще в VIII веке. Так называли любого, кто имел коня и оружие и добровольно нанимался на вассальную службу к сюзерену с целью охраны его земель. Однако со временем ситуация меняется. Обстановка в Европе начинает стабилизироваться, захватнические набеги и войны уходят в прошлое. Крупные феодалы успевают закончить строительство своих крепостей, их внимание теперь больше сосредоточено не на событиях за их пределами, а на жизни внутри замка. В нем устанавливаются новые законы, подчиненные жесткому распорядку с соблюдением строгих ритуалов и церемоний. Их главными участниками и становятся рыцари, основная функция которых на этом новом этапе заключается в следовании установленным нормам и образцам. Суть происходящих изменений можно выразить формулой: «К героическому идеалу присоединяется другой идеал — эстетический» [3, с. 75].

Сам статус рыцаря становится принципиально другим. Рыцарское звание теперь либо передается по праву крови, либо (реже)

³⁶ *Эзотерика* — тайное учение (духовная практика), доступное только посвященным, избранным, о скрытой мистической взаимосвязи всего со всем во Вселенной.

³⁷ *Чаша Грааля* — сосуд, подставленный, по легенде, Иосифом Аримафейским под крест, на котором распяли Христа. Именно в него стекала кровь Господня.

даруется за исключительные личные достижения, отвагу и доблесть, проявленные по отношению к своему господину (см. романы В. Скотта). Однако при несоблюдении основных заповедей (быть верующим христианином, защищать слабых, повиноваться и быть верным сеньору, говорить правду и держать свое слово, быть щедрым, бороться против зла и защищать добро и пр.) звания рыцаря можно было и лишиться.

Помимо права крови вторым важнейшим требованием к рыцарю становится воспитание. В дополнение к традиционным воинским и охотничьим умениям (предполагающим мужество, отвагу, верность и преданность сюзерену, то есть *героизм*) рыцарь должен был овладеть шахматами, слагать стихи, изучить азы медицины и астрономии, освоить игру на музыкальных инструментах (*эстетизм*). Кроме того, ему следовало уметь разбираться во всех тонкостях рыцарского этикета, быть щедрым, великодушным, благоразумным, приятным в обхождении, галантным. Иными словами, он должен был быть *куртуазным*³⁸.

Завершалось рыцарское воспитание тем, что юноша давал обет служения Прекрасной Даме, будучи вовлечен в *куртуазную ситуацию любви*. Именно этот феномен максимально полно раскрывает суть куртуазной культуры, его отголоски слышны в современном значении идиомы «рыцарское отношение к женщине». В Средние века это была не просто учтивость, но определенная философская модель отношения к миру.

Согласно куртуазной ситуации любви рыцарь должен был избрать даму сердца, которая, во-первых, занимает более высокую ступень социальной лестницы, а во-вторых, состоит в браке. Этой дамой могла быть супруга сюзерена, но нередко рыцарь даже в глаза не видел свою возлюбленную, но только слышал о ее красоте, уме и благородстве, о ее куртуазности.

Данные условия подчеркивали невозможность обладания донной (донна — замужняя дама в странах Средиземноморья), ее идеальность и недоступность, следовательно любовь к ней могла выливаться только в форму служения. Чем выше и недостижимее объект страсти,

³⁸ *Куртуазный* (от фр. *court* — двор) — 1) относящийся к быту при дворе, характеризующий придворную культуру; 2) определяющий поведение рыцаря, его внутренний кодекс чести.

тем больше усилий должен был приложить рыцарь, чтобы доказать самому себе право быть достойным своей Прекрасной Дамы. Ради нее он совершает подвиги, стремится быть чище, лучше, безупречнее.

Ценность куртуазного чувства определяется любящим не количеством усилий, прилагаемых ради того, чтобы добиться обладания Прекрасной Дамой, но качеством переживания своей любви, дарящей радость и страдание. Последнее, в свою очередь, и есть единственный путь к самосовершенствованию и единственный источник блаженства. Вот как трактует данный феномен Й. Хейзинга: «В куртуазной любви трубадуров именно неудовлетворенность выдвигается на первое место. *Возникает эротическая форма мышления с избыточным этическим содержанием* (выделено мной. — Л. Н.), при том что связь с естественной любовью к женщине несколько не нарушается. Именно из чувственной любви проистекало благородное служение даме, не притязающее на осуществление своих желаний. Любовь стала полем, на котором можно было взращивать всевозможные эстетические и нравственные совершенства. Благородный влюбленный — согласно этой теории куртуазной любви — вследствие своей страсти становится чистым и добродетельным. Элемент духовности приобретает все большее значение в лирике; в конечном счете следствие любви — состояние священного знания и благочестия, *la vita nuova*»³⁹ [11, с. 175].

Кроме того, описанная модель (она, безусловно, схематична и не отражает всей полноты мирозерцания средневекового рыцаря) оказалась как нельзя более гармонизирующей эпохе. С одной стороны, поклонение Прекрасной Даме логично вписывалось в светскую феодальную иерархию (служение даме — служение сюзерену) и религиозный канон (культ Донны соотносился с почитанием Девы Марии и привел впоследствии к ангелизации Дамы). С другой стороны, выбранная форма именно любовного переживания была обращена к ранее игнорируемому внутреннему миру человека. Абстрактная идея служения приобрела характер личной заинтересованности, раскрыла весь спектр возможного познания себя и мира через одно из важнейших и интимнейших человеческих чувств — любовь.

³⁹ *La vita nuova* (итал. «Новая жизнь») — название первого крупного произведения Данте, в котором он опирается в том числе и на доктрину куртуазной любви.

Куртуазная идеология окончательно определила и узаконила место и роль рыцарства в средневековом обществе, а куртуазная ситуация любви стала ведущей темой такого уникального явления светской культуры рассматриваемого периода, как рыцарская литература, представленная лирикой провансальских трубадуров, а позднее рыцарским романом.

4.1. ПОЭЗИЯ ТРУБАДУРОВ

4.1.1. Содержание термина и особенности авторства

В главе 1 уже говорилось о том, что XII век в истории Средних веков принято называть Овидианским Возрождением. Это название не в последнюю очередь связано с формированием и расцветом любовной лирики трубадуров. Специфика любовного переживания, описанная выше и ставшая основным содержанием песен, вызвала к жизни около двух с половиной тысяч стихотворений. Из этого факта можно сделать два вывода.

Во-первых, подобная достаточно узкая тематическая направленность неизбежно привела к тому, что акцент в лирике сместился от того, о чем писать, в сторону того, как это делать. Интерес поэтов сосредоточился в первую очередь на технике стиха. Гораздо большее значение приобретают для них размер стиха, строфика, рифма. Отсюда и самоназвание трубадуры — слагатели стиха (от прованс. *trobare* — изобретать, слагать, создавать; или лат. (*con*) *tropare* — сочинять тропы). Важно подчеркнуть тот факт, что лирика средневековых «певцов любви» (именно так переводится их немецкое самоназвание — миннезингеры) далека от поэзии в современном ее понимании. Главным для трубадуров было не столько желание самовыразиться, поиск индивидуального стиля, сколько стремление презентовать себя как знатока, мастера, словесной (и музыкальной)⁴⁰ техники. Известный пример тому — строки из «Песни влюбленного,

⁴⁰ Произведения трубадуров не декламировались, а пелись, чаще всего под аккомпанемент лиры или виолы. И если сам рыцарь не обладал необходимыми музыкальными данными, то его произведения исполнял находящийся при нем жонглер (нем. шпильман). Самыми известными были Папиоль (жонглер Бертрана де Борна и Пистолета («Письмецо») Арнаута де Марейля).

который с достоинством ждет признания» Арнаута Даниэля: «Гну я слово и строгаю / Ради звучности и лада, / Вдоль скоблю и поперек...», отражающие отношение поэта к творчеству как к ремеслу, в котором превыше всего ценится виртуозность исполнения.

Во-вторых, обилие стихотворений со сходной тематикой и указанное выше отсутствие потребности к самовыражению привело к появлению в XIII веке жизнеописаний трубадуров, позволяющих подчеркнуть индивидуальность поэта, закрепить за ним некую «историю», выделяющую его среди прочих.

4.1.2. Развитие лирики, основные имена, жанры, стили

Родиной лирики трубадуров стала историческая область Франции, находящаяся на юге страны (в XII веке юг был независим от севера, от Парижа) и носящая название Прованс. В научной литературе существует несколько версий относительно того, почему куртуазная поэзия зародилась именно здесь (см. об этом [5]). Самая распространенная подчеркивает пересечение самобытной культуры этого края с восточной (прежде всего арабской) поэтической традицией, привнесенной из расположенной неподалеку Испании. О степени развитости провансальской культуры свидетельствует уже тот факт, что она имела свой язык, провансальский, на котором и были созданы стихотворные произведения, известные сейчас как лирика провансальских трубадуров.

Первым из них, согласно сложившейся литературной традиции, был **Гильем Аквитанский, граф Пуатевинский** (оксит. *Guilhem IX de Peiteus d'Aquitaine*, 1071–1126). И «был он одним из куртуазнейших на свете мужей и превеликим обманщиком женщин» [1, с. 9]. Из всего им написанного до нас дошли 11 **канцон** (*canso*) — преобладающего в провансальской поэзии жанра. Главное содержание (*razo* — сюжет, тема) канцоны — воспевание любви рыцаря к Донне. Другими словами, это песнь любовного содержания. Формально канциона, как правило, состояла из нескольких (от 5 до 7) строф-куплетов (*coblas*), каждая из которых включала 7–8 строк плюс 2 или 3 замыкающие послышки, или торнады (*tornada* — строфа, равная половине куплета, то есть если в куплетах поэмы по 6 строк, то в послышке будет всего 3). Эти полукуплеты раскрывают сеньяль (*senhal* — имя) жонглера, дамы или того, кому посвящено

стихотворение. Как пишет М. Б. Мейлах, «у ранних трубадуров принят был термин *vers* в отличие от более позднего наименования *chanso*. Термин восходит к лат. *versus* — жанру литургической поэзии на латинском языке» [1, с. 587]. Кстати, именно этим словом — песнь — пользуется в своих переводах известный исследователь и переводчик лирики трубадуров А. Г. Найман.

А. Г. Найман делит канцоны Гильема Аквитанского на две группы: «на куртуазные песни, в которых заданы все основные мотивы последующей любовной лирики, и на проникнутые веселым цинизмом пьесы, где эти мотивы характерным образом пародируются и всячески снижаются» [8, с. 204]. Ко второй группе относится самая известная канцона Гильема Аквитанского с современно звучащим названием «Песнь ни о чем»:

Сложу стихи я ни о чем,
Ни о себе, ни о другом,
Ни об учтивом, ни о том,
 На что все падки:
Я их начну сквозь сон, верхом,
 Взяв ритм лошадки.

Не знаю, под какой звездой
Рожден: ни добрый я, ни злой,
Ни всех любимец, ни изгой,
 Но все в зачатке;
Я феей одарен ночной
 В глухом распадке.

Не знаю, бодрствовал иль спал
Сейчас я, — кто бы мне сказал?
А что припадочным не стал,
 Так все припадки
Смешней — свидетель Марциал! —
 С мышонком схватки.

<...>

С подругой крепок наш союз,
Хоть я ее не видел, плюс
У нас с ней, в общем, разный вкус:
 Я не в упадке;
Бегут нормандец и француз
 Во все лопатки.

Ее не видел я в глаза,
И хоть не против, но не за,
Пусть я не смыслю ни аза,
 Но все в порядке
У той лишь, чья нежна краса
 И речи сладки.

Стихи готовы — спрохвала⁴¹
Другому сдам свои дела:
В Анжу пусть мчится как стрела
 Он без оглядки,
Но прежде вынет из чехла
 Ключ от разгадки [8, с. 26–27].

Перевод А. Г. Наймана

Обратим внимание на два момента, связанных с этой песней. Во-первых, она, «тяготея к жанру девиналя (загадки), строится на серии антитез. Исследователи находят в этом тексте, породившем серию подражаний в творчестве последующих трубадуров, элементы августинианской мистики: поэт, как бы не зная, бодрствует он или спит, надеется в то же время достичь недостижимого знания» [8, с. 204]. Иными словами, светское начало органически соединяется здесь с началом религиозным, одно не противоречит другому, что в целом характерно для рыцарского идеала в целом и для поэзии Прованса в частности. Во-вторых, отмеченная выше явно выраженная ироническая тональность канцоны позволяет соотнести ее с традицией средневековой карнавальной культуры. Черты ее эстетики мы не раз можем увидеть и в произведениях других провансальских авторов.

В поэзии Гильема Аквитанского новая рыцарская идеология только зарождается. Классический образец куртуазной ситуации любви, выраженный в поэтическом слове, находим у трубадура **Джауфре Рюделя, сеньора Блайи** (*Jaufre Rudel*, ок. 1113 — ок. 1170). Его «Канцона о любви издалека» являет собой яркий пример ранней лирики Прованса, в котором идеал рыцарской любви выражен со всей искренностью и чистотой.

⁴¹ *Спрохвала* — кое-как, с прохладцей, полегоньку, не спеша.

Мне в пору долгих майских дней
Мил щебет птиц издалека,
Зато и мучает сильней
Меня любовь издалека.
И вот уже отрады нет,
И дикой розы белый цвет
Как стужа зимняя, не мил.

Мне счастье, верю, Царь царей
Пошлет в любви издалека,
Но тем моей душе больней
В мечтах о ней — издалека!
Ах, пилигримам бы вослед,
Чтоб посох страннических лет
Прекрасною замечен был.

Что счастья этого полней —
Помчаться к ней издалека,
Усесться рядом, потесней,
Чтоб тут же, не издалека,
Я в сладкой близости бесед,
И друг далекий, и сосед,
Прекрасной голос жадно пил!

Надежду в горести моей
Дарит любовь издалека,
Но грезу, сердце, не лелей —
К ней поспешить издалека.
Длинна дорога — целый свет,
Не предсказать удач иль бед,
И будь, как бог определил!

Всей жизни счастье — только с ней,
С любимую издалека.
Прекраснее найти сумеи
Вблизи или издалека!
Я бы, огнем любви согрет,
В отрепья нищего одет,
По царству сарацин бродил.

Молю, о тот, по воле чьей
Живет любовь издалека,
Пошли мне утолить скорей
Мою любовь издалека!
О, как мне мил мой сладкий бред:
Светлицы, сада больше нет —
Все замок Донны заменил!

Сльвет сильнейшей из страстей
Моя любовь издалека,
Да, наслаждений нет хмельней,
Чем от любви издалека!
Одно молчанье — мне в ответ,
Святой мой строг, он дал завет,
Чтоб безответно я любил.

Одно молчанье — мне в ответ.
Будь проклят он за свой завет,
Чтоб безответно я любил!
[9, с. 47–48]

Перевод В. Дынник

Средневековая биография Рюделя отличается от жизнеописаний других трубадуров содержащимся в ней фантастическим элементом, что, возможно, и сделало ее самой известной из всех. Трогательность и наивность, горячая и искренняя вера в любовь к своей Прекрасной Даме, убежденность в неизменности рыцарского идеала повлияли на привлекательность данного сюжета для многих творцов последующих поколений.

Самостоятельно прочтите средневековую биографию Д. Рюделя. Как она проясняет содержание канцон этого трубадура?

В отличие от Джауфре Рюделя трубадур-гасконец **Маркабрю(н)** (*Marcabrun*, ок. 1100–1110 — ок. 1150) никогда не любил и не был любим. В его жизнеописании говорится, что именно он был одним из первых трубадуров, хотя и не имел благородного происхождения. По одной версии, его родила бедная женщина (возможно, кухарка) по имени Брюна, по другой — его подкинули в дом к некоему богатому господину. Трудно сказать, мрачный ли тон стихотворений Маркабрю привел к тому, что он был наделен подобной биографией, или же действительно обстоятельства жизни гасконца заставили его смотреть на мир пессимистически.

Несомненно одно: с именем этого поэта в развитии лирики трубадуров связывают появление так называемого **темногостиля** (*trobar clus*), который предполагает наличие в поэтическом тексте сложно зашифрованного послания, выраженного большим числом разнообразных тропов: многозначных метафор, изысканных сравнений и пр. Подобное предпочтение объяснялось желанием трубадуров усложнить для читателя понимание смысла своего произведения, добраться до которого можно только с помощью ключа (*clau*) или даже второго ключа (*clau segonda*). Представители «темного стиля», чаще всего знатные аристократы, полагали, что подлинная поэзия — удел немногих избранных, которые таким способом могут скрыть содержание своего творчества от слушателей-профанов.

Вполне естественно, что в противовес этим трубадурам вскоре появились те, кто стал защитником **ясного стиля** (*trobar lieu* или *plan*). По их мнению, лирика способна возвысить каждого, кто к ней приобщится, и чем понятнее будет ее язык, тем большее количество читателей и почитателей она обретет. А чем больше их будет, тем благороднее и прекраснее станет окружающий мир.

Размышления на эту тему находим в часто цитируемой и приводимой во всех учебниках и хрестоматиях **тенсоне** (*tensos* — спор) между трубадурами **Гираутом де Борне(й)лем** (оксит. *Giraut* или *Guiraut de Bornelh*, *Borneil* или *Borneyll*, ок. 1138–1215) и **Ра(й)мбаутом Оран(ж)ским** (оксит. *Raimbaut d'Aurenga*, ок. 1143–1173), где Рамбаут провозглашает Гираута поборником «ясного стиля». Причем делает это не без доли иронии: Гираут считался одним из мастеров «темной манеры», это видно и из того, что некоторые его ответы выдержаны в присущем ей

«закрытом» духе. Сам жанр тенсоны — стихотворного диалога двух поэтов (синоним: партимен, то есть раздел мнений) — представлял собой один из первых образцов литературной полемики в европейской поэзии и был очень любим трубадурами, так как давал возможность продемонстрировать виртуозность владения техникой стихосложения. Первый поэт задавал ритм, размер, рифму стиха, а второй должен был мастерски уложиться в заданный канон. Текст тенсоны приводится здесь с сокращением:

— Сеньор Гиравт, да как же так?
Вы утверждали, слух идет,
Что песням темный слог нейдет, —
Тогда я вам
Вопрос задам:
Ужель, избрав понятный слог,
Себя я показать бы мог?

— Сеньор Линьяуре, я не враг
Затей словесных, — пусть поет
Любой, как петь его влечет, —
Но все же сам
Хвалу воздам
Лишь простоте певучих строк:
Что всем понятно — в том и прок!

— Гиравт, зачем тогда, чужак,
Трудиться, зная наперед,
Что труд усердный попадет
Не к знатокам,
А к простакам,
И вдохновенных слов поток
В них только вызовет зевок?

— Линьяуре, я — из работяг,
Мой стих — не скороспелый плод,
Лишенный смысла и красот.
Вот и не дам
Своим трудам
Лишь тешить узенький мирок.
Нет, песни путь — всегда широк!

— Гиравт! А для меня — пустяк,
Широко ль песня потечет.
В стихе блестящем — мне почет.
Мой труд упрям,
И — буду прям, —
Я всем свой золотой песок
Не сыплю, словно соль в мешок!

— Линьяуре! Верьте, много благ
Спор с добрым другом принесет,
Коль бог от ссоры упасет.
Что здесь и там
По временам
Я допускал на вас намек, —
Поставлю сам себе в упрек! <...>
[9, с. 19]

Перевод В. Дынник

С определенной оговоркой можно считать, что указанное эстетическое обоснование для разделения поэтических стилей трубадуров стало первым в европейской культуре примером противопоставления массовой и элитарной литературы.

⁴² Линьяуре — поэтический псевдоним графа Рамбаута. Означает «Происходящий из золотого рода».

С именем Маркабрю связана еще одна важная особенность лирики трубадуров. Как уже говорилось выше, не будучи аристократом по происхождению, он тем не менее свято чтит куртуазные ценности и в своих стихотворениях зачастую осмеивал пренебрежение к ним. Отсюда и появление в его творчестве жанра **пастурели** (фр. *pastourelle*, прованс. *pastorela*, *pastorita*), сюжет которой в определенной мере противоположен содержанию канцоны. Пастурель, как правило, всегда начиналась словами: *L'autriek...* («Однажды...») и *Toza, fi-m eu...* («Девушка, сказал я ей...»). Это завязка разговора. Далее описывается встреча рыцаря с пастушкой, их беседа, которая могла закончиться как сладостным уединением в ближайшей роще, так и печальной по своим последствиям встречей с недовольными родственниками девушки или ее гневной отповедью сладким речам сеньора (см. одну из первых пастурелей трубадуров, принадлежащую перу Маркабрю: «Как-то раз на той неделе...»).

Очевидная разница в отношении к женщине, представленная в канцоне и пастурели, отражает две разновидности любовного чувства, которого строго придерживались последователи куртуазного идеала: это так называемая «тонкая любовь» (*la fin'amor*) и «ложная любовь» (*la fals'amor*). Первая знаменует любовь к Прекрасной Даме, любовь-служение, о которой говорилось выше (этот идеал и отстаивал Маркабрю), вторая — чувственное влечение, ту любовь, цель которой — удовлетворить физические потребности рыцаря.

В жанровом отношении кроме упомянутых выше канцон, пастурелей, тенсон лирика трубадуров включала в себя **альбы** (прованс. *alba* — заря), **серенады** (*serenade* — закат) и **плачи** (*planh*).

Альба — один из самых красивых жанров провансальской поэзии, где каждый куплет сопровождается припевом, в котором должно быть слово «заря». Эту предрассветную песнь мог исполнять влюбленный рыцарь (или его дама)⁴³, жалуясь на то, как коротка ночь свидания. Серенада, в отличие от альбы, исполнялась вечером. На ее создание рыцаря вдохновляла будоражащая и искренняя надежда на скорую встречу с возлюбленной или затаенная мечта хоть

⁴³ В лирике трубадуров дамы могли не только вдохновлять певцов, но и сами выступать в качестве авторов любовных песен. До нас дошли имена около 30 провансальских поэтесс, самыми известными из которых считаются Беатриса де Диа, Мария Французская, Мария Вентадорнская и др.

на краткое мгновение увидеть ее тень в окне. Название жанра «плач» (или плань) говорит само за себя. Содержание плача предполагало оплакивание какого-либо лица, чаще всего покровителя поэта.

Жанры лирики трубадуров делились на аристократические (кансона, тенсона, сирвента, плач, дескорт) и простые (альба, па-стурель, баллада, серенада).

Своего расцвета лирика провансальских трубадуров достигает в творчестве **Бернарта де Вентадорна** (оксит. *Bernart de Ventadorn*, ок. 1125–1140 — ок. 1190–1200)⁴⁴, родившегося в Окситании, в замке Вентадорн, руины которого сохранились до сих пор. Согласно дошедшей до нас биографии Бернарт, как и Маркабрю, имел незнатное происхождение, но «вырос он парнем красивым и ладным, выучился хорошо петь и овладел трубадурским искусством и стал мужем, сведущим в законах вежества и весьма куртуазным» [1, с. 20]. Дамой его сердца стала виконтесса Вентадорнская, которой он посвятил множество своих канцон. Виконт, заподозривший измену, изгнал Бернарта, и тот был вынужден искать нового покровителя. Им стала внучка Гильема Аквитанского Алиенора — одна из самых куртуазных дам эпохи, чья биография содержит немало авантюрных моментов⁴⁵. «И как до того полюбил он жену своего сеньора, так теперь влюбился он в герцогиню, а она в него» [Там же, с. 22]. При дворе Алиеноры Аквитанской Вентадорн находился вплоть до ее второго замужества, а после уединился в Далонском аббатстве, где и умер.

Поэтическое наследие Вентадорна, включающее в себя 45 канцон, разнообразно и по форме, и по содержанию. Его лирика отличается богатством метрики, им использовано самое большое

⁴⁴ Стихотворения Вентадорна изданы отдельной книгой в серии «Литературные памятники» (Бернарт де Вентадорн. Песни / подгот. В. А. Дынник. М.: Наука, 1979).

⁴⁵ Алиенора (Элеонора) Аквитанская была одной из самых известных и почитаемых дам Средневековья. Ее двор всегда считался самым куртуазным в Европе. Первым мужем Алиеноры был французский король Людовик VII, после развода с которым у нее остались обширные земли в центре и на юге Франции. Эти владения были переданы ее сыну от второго брака с Генрихом II Плантагенетом, будущему королю Ричарду Львиное Сердце, и привели к войне Ричарда с французским королем Филиппом-Августом. Позднее титул хозяйки эталонного куртуазного двора перешел к внучке Алиеноры Марии Шампанской. Обе сеньоры стали вдохновительницами творчества немалого количества трубадуров.

количество разнообразных строф, размеров и рифм. Среди известных произведений поэта — «Песня о полной зависимости от Дамы», «Песня, рассуждающая о том, стоит ли делиться Дамой с другими», «У любви есть дар высокий — колдовская сила...».

Однако хорошо известно, что расцвет какого-либо явления неизбежно содержит в себе и признаки его упадка. Данный феномен мы находим и в поэзии Вентадорна. В качестве иллюстрации приведем тенсону между Бернартом и еще одним мастером стиха, трубадуром **Пейре Овернским** (оксит. *Peire d'Alvernhe*, ок. 1130 — ок. 1190–1215):

— Мой славный Бернарт, неужель
Расстались вы с песней своей?
А в роще меж тем соловей
Выводит победную трель,
Страстно и самозабвенно
Ликуя в полночный час.
В любви превосходит он вас!

— Мне, Пейре, покой и постель
Рулад соловьиных милей.
Душе опостыли моей
Несчастной любви канитель,
Цепи любовного плена.
Уж я отбезумствовал раз,
Постигнув любовь без прикрас.

— Бернарт, перестаньте, мой друг,
Бесстыдно любовь порицать.
Она заставляет страдать,
Но в мире нет сладостней мук.
Ранит любовь и врачует.
В ней — счастье великое нам,
Пуškai и с тоской пополам.

— Эх, Пейре, вот стали бы вдруг
Любви у нас донны искать,
Чтоб нам их владыками стать
Из прежних безропотных слуг!
Где уж! Три года минует,
Как мог убедиться я сам:
Не сбыться сим дерзким мечтам!

— Бернарт! Что валять дурака!
Любовь — вот исток наших сил!
Ужели бы жатвы решил
Я ждать от сухого песка!
В мире такой уж порядок:
Положено донну любить,
А донне — к любви снисходить.

— Мне, Пейре, и память горька
О том, как я нежно любил, —
Так донной обижен я был,
Такая на сердце тоска!
Донны коварных повадок
Вовек не могу я простить.
Ловка она за нос водить.

— Полно, Бернарт мой! Нападок
Умерьте безумную прыть.
Любовь нам положено чтить.

— Пейре, мой жребий несладок,
Коварную мне не забыть —
Так как же безумным не быть!

[9, с. 39]

Перевод В. Дышник

Итак, мы видим, что предметом спора трубадуров становится обсуждение куртуазной любви. Пейре упрекает Вентадорна в том, что тот перестал петь о ней и даже порицает ее. Бернарт же с позиции здравого смысла замечает, что его душе опостылела «несчастной любви канитель», и почему бы ситуации не измениться: пусть Прекрасная Дама теперь ищет любви рыцаря, а не наоборот. Ответная реплика Пейре выдержана в сугубо дидактическом духе:

Положено донну любить,
А донне — к любви снисходить.

Попутно отметим, что подобный поучительный, морализаторский тон вообще характерен для Пейре в этой тенсоне. «Любовь нам положено чтить», — безапелляционно завершает он свою партию, а последующий заключительный терцет (трехстишие) Вентадорна все расставляет по своим местам. Оказывается, все эти, казалось бы, здоровые, речи, которые он вел ранее, — лишь бред, свидетельствующий о влюбленности поэта. Иначе бы он так не говорил.

Игровой момент, на котором строится все стихотворение, как раз и свидетельствует о грядущем закате лирики трубадуров: идеал куртуазной любви уже не переживается поэтом, а воспринимается как дань традиции, как этикетная формула, привычный ритуал (не случайно в речах Пейре дважды звучит: «положено»). Примером такой ритуализованности может служить, к примеру, созданная к этому времени иерархическая модель служения рыцаря. Согласно этой модели влюбленный должен пройти четыре ступени служения даме: на первой он *fenhedor* (тайный возлюбленный, в свое чувство он еще никого не посвящает); на второй — *preiador* (вздыхающий, молящий о любви); на третьей — *entendedor* (поклонник, открыто прославляющий свою даму); на четвертой — *drutz apelatz* (наслаждающийся возлюбленный, но это означает лишь то, что дама особо выделяет его среди других своих поклонников).

Как уже говорилось выше, значительную часть своей творческой жизни Бернарт де Вентадорн провел при дворе Алиеноры Аквитанской, которая, как и ее внучка Мария Шампанская, всегда испытывала самый живой интерес к вопросам куртуазии. Атмосфера ее «замка любви» вдохновила клирика французского короля Андре Капеллана на создание известнейшего в Средние века

трактата «О любви». Трактата, формально отсылающего к «Науке любви» и «Лекарству от любви» Овидия, но содержательно абсолютно оригинального произведения, автор которого задается вопросами «что есть любовь», «каково есть действие любви», «сколько и каковы есть способы достижения любви» и пр. Значительную часть книги составляет описание «судов любви», рассматривающих различные неординарные ситуации куртуазного этикета. Например, такие: «чья любовь предпочтительней, молодого ли человека или пожилого»; «какие предметы прилично принимать солюбовнице в дар от солюбовника»; «что делать, если дама подает надежду на любовь, принимая любовные дары, а потом беспричинно в любви отказывает»; и т. д.

В качестве арбитра на этих «судах» у Капеллана чаще всего выступают сами Алиенора или Мария. Подобная игра в вопросы-ответы, сосредоточенность на соблюдении этикета, следование ритуальному действу и есть то, чем становится куртуазная ситуация любви в период своего расцвета. Из нее уходит пафос высокого служения, искренность переживания, присущие ей изначально. Впоследствии (вкуче с политическими событиями, такими как альбигойские войны) это приведет к закату лирики трубадуров, появлению большого количества авторов-эпигонов (бесталанных подражателей), паразитирующих на куртуазных темах.

Это будет позднее. Заканчивая же разговор о самых значительных фигурах провансальской поэзии, нельзя не упомянуть имя рыцаря-поэта **Бертрана де Борна** (оксит. *Bertran de Born*, ок. 1140–1215). Дошедшие до нас биографические сведения рисуют его как доблестного воина, который был «сведущим в законах вежества и сладкоречивым, равно рассуждать умевшим о добре и худе» [1, с. 51–53], а также как мятежного подстрекателя и зачинщика распрей. Его главным соперником был собственный брат Константин, поддерживаемый самим Ричардом Львиное Сердце. Официально Бертран де Борн считался вассалом Генриха II Плантагенета и его сына, но и здесь он прилагал все усилия, чтобы посеять вражду между ними. Успевал он и поучаствовать в войнах между королями Англии и Франции, что было ему крайне выгодно, так как давало возможность присовокупить новые земли к своему феоду.

Возможно, поэтому доминирующим жанром в творчестве де Борна становится *сирвента* (*sirventes* — исторически «песня служащего») — песнь, формально строящаяся по образцу любовной канцоны (трубадуру можно было использовать уже имеющиеся метрические схемы и музыку), но посвященная самым разным вопросам современности. Например, как в случае с де Борном, важности участия настоящего рыцаря в войнах и мятежах. Вот начало одной из его сирвент (сравните ее с началом канцоны Рюделя):

Мила мне радость вешних дней,
И свежих листьев, и цветов,
И в зелени густых ветвей
Звучанье чистых голосов,
Там птиц ютятся стая.
Еще милее по лугам
Считать шатры и здесь и там
И, схватки ожидая,
Скользить по рыцарским рядам
И по оседланным коням.
Мила разведка мне — и с ней
Смятенье милых очагов,
И тяжкий топот лошадей,
И рать несметная врагов.

И весело всегда я
Спешу на приступ к высотам
И к крепким замковым стенам,
Верхом переплывая
Глубокий ров, — как горд и прям
Вознесся замок к облакам!
Лишь тот мне мил среди князей,
Кто в битву ринуться готов,
Чтоб пылкой доблестью своей
Бодрить сердца своих бойцов,
Доспехами бряца... [9, с. 59].

Перевод В. Дышник

Еще одно стихотворение, о котором нельзя не сказать в связи с поэзией де Борна, — это его «Канцона о Составной Даме» (в другом переводе — «Песня, пытающаяся заменить жестокосердную возлюбленную некоей Составной Дамой»).

Дама, мне уйти велит
Ваш безжалостный приказ.
Но вовек, покинув вас,
 Не найду другую,
 И такого
Счастья не дождусь я снова,
И неисполним мой план —
Привезти из дальних стран
Вас достойную сеньору,
А не лгунью и притвору.

Кто, как вы, меня пленит?
Нет! Такой услады глаз,
Столь прекрасной без прикрас,
 Встретить не могу я.
 Будет ново
То, что в каждой образцово,
Взять себе — вот лучший план!
Я желаньем обуян
Выбрать по сосенке с бору,
Положив конец раздору.

Свежий, яркий цвет ланит,
Свет любовный нежных глаз,
Цимбелин⁴⁶ отняв у вас,
С вами поступлю я
Не сурово —
Ведь себе забрали все вы.
Дама Аэлис, дурман
Вашей речи сладок, прян —
Средство, чтоб не знать позора
Даме в ходе разговора.

Путь в Шале мне предстоит
К виконтессе, мой заказ —
Белых рук ее атлас.

А затем сверну я,
Верный слову,
К Рошшуаровскому крову —
Пасть к ногам Аньес; Тристан
Мог скорей найти изъян
У Изольды, хоть укора
Ей не сделаешь, нет спора.

Дама Аудьярт хранит
Куртуазных черт запас;
В том, что для тебя сейчас

Часть я конфискую,
Что плохого?
Щедрость — дел ее основа!
Пусть еще мне будет дан
Мьель-де-бе прелестный стан,
Обнажить хотят который
Руки более, чем взоры.

В госпоже Файдите слит
Блеск поступков с блеском фраз,
Зубы белы — в самый раз
Увидать такую
Средь улова.
Бель-мираль душой здорова,
Вкус изыскан, лик румян,
От ее бесед я пьян,
Голос свой прибавлю к хору
Тех, кто в ней нашли опору.

Бель-сеньор, ваш дом, ваш вид,
Ваш прием меня потряс.
О, когда б желать, как вас,

Даму Составную!
И без зова
Сердце к вам лететь готово:
Чем иных побед обман,
Лучше в ваш попасть капкан...
Что ж не кончит Дама ссору,
Противостоя напору?

Папиоль, явись незван
С песней к другу: Азиман⁴⁷
Пусть узнает, что Амору
От тоски заплакать впору
[8, с. 95–96].

Перевод А. Г. Наймана

Данное стихотворение интересно прежде всего своей явно выраженной комической интонацией, о которой мы уже говорили в связи с творчеством Гильема Аквитанского. Подчеркнем еще

⁴⁶ Сеньяль не атрибутирован.

⁴⁷ «Папиоль, явись незван / С песней к другу: Азиман...». *Папиоль* — постоянный исполнитель песен (жонглер) Бертрана; *Азиман* — сеньяль со значением «магнит», обозначающий трубадура Фолькета Марсельского.

раз, что трубадуры нередко пародировали в своих стихотворениях и каноны куртуазной любви, и поэтическую манеру друг друга. При этом пародия могла доходить и до сатиры, как, например, в известной сирвенте Пейре Овернского, где он последовательно проводит перед читателем портретный ряд трубадуров, для каждого находя отнюдь не лестные эпитеты. Однако большая часть провансальских поэтов все же творила в рамках карнавальной культуры Средних веков, поэтому и смех в их произведениях — это смех амбивалентный, не имеющий целью принизить осмеиваемое.

Найдите в тексте «Канцоны о Составной Даме» маркеры, свидетельствующие о ее связи с карнавальной культурой, и докажите, что смех в ней носит амбивалентный характер (об амбивалентности см. подраздел 5.2 о лирике вагантов). Самостоятельно подберите схожие стихотворения, которые имеют тот же источник комического, и обоснуйте свою позицию.

4.1.3. Значение лирики трубадуров

Поэзия Прованса, пожалуй, не оказала такого сильного влияния на европейскую лирику последующих столетий, как поэзия античная, но вместе с тем ее роль не менее значима.

Во-первых, это были первые в европейской литературе стихотворения, написанные не на латыни, а на национальном языке, живость и разговорные интонации которому придавали детально и виртуозно разработанные строфика и метрика, а также введение в поэзию рифмы.

Во-вторых, изящество и тонкость куртуазной культуры, рыцарский идеал любви, ее метафизика в качестве ведущей поэтической темы получили широкое распространение не только в Провансе, но и в ближайших к нему территориях Италии (поэзия «нового сладостного стиля» повлияла в значительной степени на раннее творчество Данте и далее Петрарки), Испании (галисийская школа, приверженцами которой были короли Кастилии и Португалии), а также на севере Франции. Особое место лирика трубадуров заняла в Германии, где поэты-рыцари называли себя миннезингерами (ср.-в.-нем. *minne* любовь + *singer* певец; букв. — «певец любви»). Миннезанг стал вполне самобытным явлением немецкой поэзии,

представленным большим количеством имен авторов, самым талантливым из которых был **Вальтер фон дер Фогельвейде** (*Walter von der Vogelweide*, ок 1160/70–1228)⁴⁸.

В-третьих, многие сюжеты средневековых биографий трубадуров стали источником интерпретаций в творчестве художников последующих эпох. Так, жизнеописание Джауфре Рюделя легло в основу пьесы «Принцесса Греза» Э. Ростана и картины с тем же названием М. Врубеля. Особой популярностью собственно в Средние века пользовалось трагическое повествование о судьбе Гильема де Кабестаня в связи с содержащимся в нем мотивом «съеденного сердца»⁴⁹. Отдельные трубадуры стали героями произведений Данте («Божественная комедия»), Петрарки («Торжество любви») и др.

Самостоятельно подготовьте рассказ о творчестве одного из указанных ниже трубадуров или миннезингеров. Используйте его средневековую биографию, дайте анализ 2–3 стихотворений, включающий указание на жанр (средства его выражения), определение основной темы и мотивов, описание особенностей формальной организации стиха.

Арнаут Даниель, Пейре Овернский, Пейре Карденаль, Пейре Видаль, Гираут де Борнель, Гильем де Кабестань; Вальтер фон дер Фогельвейде, Дитмар фон Айст, Генрих фон Фельдеке, Фридрих фон Хаузен, Гартман фон Ауэ, Рейнмар фон Хагенау, Ульрих фон Лихтенштейн, Тангейзер⁵⁰.

4.2. РЫЦАРСКИЙ РОМАН

Продолжительные войны ослабили культуру Прованса, и постепенно центр поэтического развития Франции сместился к северу, где литература начала осваивать новые, эпические, формы

⁴⁸ Стихотворения этого поэта изданы отдельной книгой в серии «Литературные памятники» (Вальтер фон дер Фогельвейде. Стихотворения. М.: Наука, 1985. 382 с.).

⁴⁹ Отдельно об этом сюжете см.: Жизнеописания трубадуров / сост. М. Б. Мейлах. М.: Наука, 1993. С. 434–506 (литературные обработки сюжета «съеденного сердца»).

⁵⁰ Возможно, преподаватель даст это задание после изучения студентами «Новой жизни» Данте Алигьери для более глубокого уяснения ими специфики прозомерии.

и обретать новое содержание в творчестве *труверов*. Так называли себя сочинители увлекательных историй о куртуазной любви и рыцарских подвигах. Эти произведения вплоть до XIII века были только стихотворными и создавались не на латыни и не на германских языках, но на старофранцузском, романском языке. Отсюда и название жанра — роман⁵¹.

4.2.1. Предпосылки возникновения рыцарского романа (по Е. М. Мелетинскому)

Среди основных источников, повлиявших на возникновение и развитие рыцарского романа, крупнейший отечественный ученый-мифолог Е. М. Мелетинский указывает следующие.

1. «История бриттов» Гальфрида Монмутского (Монмаутского).
2. «Насаждение» куртуазности при дворе Алиеноры Аквитанской.
3. Куртуазная поэзия с ее эстетикой «любви издалека», а также неоплатонической традицией, опосредованной влиянием Востока.
4. Платонизм шартрской философской школы с ее учением о самореализации человека как пути духовного паломничества.
5. Мистика Бернара Клервосского и его идея постепенного прогресса от плоти к духу, о иерархии чувств от земной, мирской, светской любви до той, которая растворяет человека в Боге.

4.2.2. Основные циклы рыцарских романов

Сложившаяся куртуазная идеология с ее культом эстетического воспитания рыцаря и почитанием им Прекрасной Дамы позволила рыцарству окончательно закрепить себя в сознании людей той эпохи в качестве отдельного сословия, имеющего право на определенные привилегии. Однако насущной оставалась и потребность утвердить себя в истории, доказать наличие в рыцарской культуре глубоких корней и давних традиций. Особенно актуально это было

⁵¹ На романском языке писались и произведения других жанров, но данный термин закрепился только за текстами о приключениях рыцарей. Ср.: в англ. языке слово *roman* переводится именно как средневековый рыцарский роман. Для обозначения современного жанра используют термин *novel*.

для средневековой Англии, где в течение почти 20 лет после смерти Вильгельма Завоевателя права престолонаследия постоянно подвергались сомнению, вплоть до прихода к власти Плантагенетов (Генриха II, мужа Алиеноры Аквитанской). Данную задачу и пытались решить авторы первых рыцарских романов.

Об этом свидетельствуют сами названия последних: «Роман о Трое»⁵², «Роман о Фивах», «Роман об Александре»⁵³. Все они входят в ранний, *античный* цикл рыцарских романов. Однако сам материал оказывал явное сопротивление. Александр Македонский или Эней в рыцарских доспехах смотрелись нелепо, а связанные с ними сюжеты не всегда укладывались в рамки куртуазных ценностей.

Настоящим открытием для труверов стали легенды и сказания кельтских племен, особенно те, которые сохранились и были популярны на севере Франции, в провинции (полуострове) Бретань. Именно они и легли в основу *бретонского* цикла, самого известного и самобытного, ставшего собственно классикой рыцарского романа.

Параллельно с бретонским развивается и *византийский* цикл французского рыцарского романа, представленный такими образцами жанра, как «Окассен и Николетт(а)» и «Флуар и Бланшефлер». Коренная специфика данных произведений заключается, во-первых, в перемене сюжетных декораций, а во-вторых, в замене основополагающей системы ценностей — ценностей куртуазных. Действие в этих романах зачастую переносится на Восток, влюбленные юноша и девушка, как правило, исповедуют разные религии (он мусульманин — она христианка или наоборот). На пути к соединению их подстерегает огромное количество опасных и не очень препятствий, создаваемых враждебно настроенным окружением. Сопротивление ведет лишь к ухудшению положения, поэтому героям не остается ничего другого, как безропотно сносить все удары судьбы. Счастливый финал становится следствием смирения и долготерпения как главных христианских ценностей.

⁵² Это единственный роман с античным сюжетом, сохранивший имя автора — Бенуа де Сент-Мор. Исследовательский интерес представляет сочиненный автором эпизод о любви троянского царевича Троила к Бризеиде, пленнице из Трои. Позднее к этому сюжету будут обращаться Боккаччо, Чосер, Шекспир.

⁵³ Примечательной чертой «Романа об Александре» стал использованный в нем парный рифмованный двенадцатисложник, который благодаря этому произведению получил название александрийского стиха.

4.2.2.1. Романы о короле Артуре и рыцарях Круглого стола. Кретьен де Труа

Как уже говорилось выше, ключевым для рыцарского романа оказался бретонский цикл, корни которого уходят в предания и мифы древних кельтов. Именно они послужили богатейшим источником, настоящей сокровищницей тем, сюжетов и образов для труверов. Главными героями, пришедшими из валлийских, ирландских, гэльских, бретонских легенд, стали король Артур, Тристан и Изольда, а также отважный рыцарь по имени Персеваль (нем. Парцифаль). Сказания, с ними связанные, составили основные тематические группы (циклы) романов: о короле Артуре и рыцарях Круглого стола; о Тристане и Изольде; о Парцифале и Святом Граале.

Известный британский исследователь мифа Джозеф Кемпбелл выдвигает версию о том, что своеобразие каждой из трех указанных групп состоит в различном понимании и освещении главной темы всей средневековой рыцарской культуры — темы любви. Любовь как «амор», как индивидуальное чувство, связывающее мужчину и женщину, разрабатывается в артуровском цикле. В романах о Тристане и Изольде царствует стихия эроса — страсти, слепой силы, зачастую выполняющей функции судьбы, справиться с которой человек не властен. И, наконец, авторы произведений, посвященных поискам Святого Грааля, подходят к собственно средневековому осмыслению этого феномена, к изображению любви-«агапэ», любви милосердной и сострадательной⁵⁴. Рассмотрим в свете данной концепции по одному роману из каждой группы.

О происхождении легенд о короле Артуре, об исторических корнях его личности и его образа написано немало исследовательской литературы. Известно, что в Средние века это был один из самых популярных и любимых героев⁵⁵. Сохранилось более сотни отрыв-

⁵⁴ Другой логики придерживается отечественный ученый Е. М. Мелетинский. По его мнению, первыми возникли романы о Тристане и Изольде, изображающие чувственную любовь как таинственную и разрушающую силу. Позднее появились кретьеновские романы об Артуре, соответствующие представлениям об идеальной платонической любви, облагораживающей ее носителя.

⁵⁵ Справедливости ради отметим, что в XX веке мы обнаруживаем новый всплеск интереса к этому персонажу, начиная от романа М. Твена «Янки при дворе короля Артура» и заканчивая произведениями А. Сапковского и С. Кинга.

ков из средневековых произведений, ему посвященных. И только в XV веке английский поэт **Томас Мэлори** (*Thomas Malory*, ок. 1417–1471) совершил попытку объединить самые известные сюжеты артурианы в грандиозном эпосе «Смерть Артура».

Среди основных мотивов, описывающих судьбу легендарного короля, выделим:

- чудесное рождение. Отцом Артура был Утер Пендрагон, а матерью красавица Ингрейна. Волшебник Мерлин придал Утеру облик мужа Ингрейны, чтобы он мог проникнуть к ней в покои. За эту услугу Мерлин взял родившегося ребенка себе на воспитание;

- первый подвиг. Артур извлек вонзенный в камень магический меч Эскалибур, что до него не удавалось ни одному рыцарю (погибая, он бросит его в озеро, отдав первой владелице — фее Озера). Это деяние дало Артуру возможность после продолжительных войн стать королем;

- воцарение в Камелоте и женитьба на королеве Гвиневере⁵⁶;

- создание двора со знаменитым Круглым столом, полученным в приданое, где каждый рыцарь чувствует себя равным всем остальным;

- измена Гвиневеры и ее бегство с Ланселотом;

- предательство племянником Мордретом, сыном Моргаузы, сводной (единоутробной) сестры Артура (по другой версии Мордрет — плод связи Артура с Моргаузой), а также своей второй сестрой, волшебницей Морганой;

- смерть Артура и его пребывание на острове Авалон, где он будет лежать, зачарованный феей Озера, в хрустальном гробу до тех пор, пока в мир не вернутся ценимые им добро и справедливость.

Однако артуровский цикл не ограничивается биографией короля. Не менее, а то и более привлекательными для читателя зачастую оказывались романы о тех, кто сидел за его Круглым столом. Среди этих рыцарей сенешаль⁵⁷ Кей (молочный племянник Артура), племянник Артура сэр Гаве(й)н (сын Моргаузы), кузен Гавейна

⁵⁶ Пожалуй, ни одна королева не имела имени с таким количеством различных написаний и произношений, как жена Артура (англ. *Guinevere*): Жеин(ь)евр/ Гвеин(ь)евра; Джениевра/ Гениевра; Джиневьерва/ Гвиневьерва; Джиневера/ Гвиневера и пр.

⁵⁷ *Сенешаль* — должность при дворе, управляющий; как правило, один из приближенных короля.

сэр Иве(й)н⁵⁸ (сын Морганы), отважный и трагический Ланселот Озерный. Его сын Лоэнгрин, как и рыцарь Персеваль, а также сэр Галахад, изначально входившие в артуровский цикл, стали позднее героями самостоятельного цикла о Святом Граале.

В конце XII века подвиги рыцарей короля Артура воспел французский трувер **Кретьен де Труа**⁵⁹ (фр. *Chrétien de Troyes*, ок. 1135 — ок. 1183), признанный классик жанра рыцарского романа. О самом Кретьене известно, что он творил при дворе Марии Шампанской и, возможно, под ее влиянием написал первые четыре романа, а позднее был вынужден перебраться во Фландрию, ко двору Изабеллы Вермандуа, подруги Алиеноры Аквитанской.

В настоящее время мы располагаем текстами четырех законченных его романов и одного незаконченного. К первой группе принадлежат «Эрек и Энида» (*Erec et Enide*, 1170); «Клижес» (*Cliges*, 1176); «Ивейн, или Рыцарь со Львом» (*Yvain, le chevalier au lion*, между 1176 и 1181); «Ланселот, или Рыцарь телеги» (*Lancelot, le chevalier de la charrette*, между 1176 и 1181). Ко второй — «Персеваль, или Повесть о Граале» (*Perceval, le Conte du Graal*, ок. 1191).

По мнению одного из крупнейших исследователей ранней французской литературы Д. М. Михайлова, сюжеты кретьеновских романов строятся примерно по одной модели. В ее основе лежит та проблема, которую автор пытается решить доступными ему средствами художественной выразительности. Эта проблема заключается в обнаруженном им противоречии между обязанностью рыцаря быть всегда готовым к авантюрам (то есть к рыцарским подвигам), искать любую возможность доказать свою доблесть на турнирах, в сражениях и битвах, и куртуазным долгом посвящать все свое время служению Прекрасной Даме, исполнять любые ее желания.

⁵⁸ Имя этого рыцаря позднее трансформировалось под пером В. Скотта в Айвенго.

⁵⁹ Возможно, в данном случае мы имеем дело не с подлинным именем автора, а с псевдонимом. Имя Кретьен де Труа можно воспринять и перевести как «христианин из Труа» (столицы Шампани, исторической области Франции). Здесь же отметим, что в современной медиевистике существует гипотеза о том, что Кретьен, назвавшись Пайеном де Мезьером (язычником из Мезьера, малоизвестного городка на крайнем северо-востоке Франции, в Лотарингии), мог быть также автором «Мула без узда» — пародии на жанровый канон романа, созданный им же.

Правда, Кретьен, в отличие от трубадуров, описывает в своих романах не идеальную «любовь издалека», но любовь супружескую, разделенную. Любовь-амор, связывающую рыцаря и его даму законными узами и обязывающую мужа охранять и беречь ее саму и то, что ей принадлежит. Эта конфликтная линия завязывается уже в первом романе об Эреке и Эниде и продолжается в «Ивейне, или Рыцаре со Львом».

Все начинается с того, что рыцарь Калогренан, сидя за Круглым столом, рассказывает о своем «позоре»: в Броселиандском лесу его победил некто Эскладос Рыжий, рыцарь источника. Не дожидаясь окончания рассказа, сэр Ивейн, пока его не опередили, отправляется в лес, чтобы сразиться с победителем.

...Мессир Ивейн в седло садится,
Он в путь-дорогу снаряжен,
Он хорошо вооружен.
Не мешкал рыцарь ни мгновенья
И не искал отдохновенья.
Ивейн скакал во весь опор
Среди лесов, лугов и гор.
Проехал много перепутий,
Встречал немало всякой жути,

В Броселиандский лес проник,
Разыскивая там родник,
Нашел, готовясь к поединку,
Среди терновника тропинку
И знал уже наверняка:
Он в двух шагах от родника...
[10, с. 46–47]

Здесь и далее перевод В. Микушевича

Ивейн льет из изумрудного ковша воду на камень близ источника, вызывая тем самым Эскладоса на поединок. И начинается битва:

Из чащи рыцарь выезжает.
Он проклинает, угрожает.
Всепожирающим огнем
Гнев лютый полыхает в нем.
Ивейн, однако, не смутился,
С врагом неведомым схватился.
Нет, копья не для красоты!
Удар — и треснули щиты,
Разваливаются кольчуги,
Едва не лопнули подпруги.
Переломились копьа вдруг,
Обломки падают из рук.
Но глазом оба не моргнули,
Мечи, как молнии, сверкнули.

Обороняться все трудней.
Щиты остались без ремней,
Почти что вдребезги разбиты.
Телам в сражение нет защиты.
Удары сыплются опять.
Не отступая ни на пядь,
В бою неистовствуют оба,
Как будто бы взыскуют гроба.
Нет, не вслепую рубит меч,
А чтобы вражий шлем рассечь.
Разят без усталости десницы.
Кольчуги, словно власяницы,
Дырявые, свисают с плеч,
И как тут крови не потечь!

Пускай в сражении жестоком
Людская кровь течет потоком,
Тому, кто честью дорожит,
В седле сражаться надлежит.
При мастерстве необходимом
Конь остается невредимым.
Противнику пробей броню,
Не повредив его коню.
Не зря закон гласит исконный:
В бою всегда красивей конный.
Бей всадника, коня не тронь!
И невредимым каждый конь
В кровавом этом поединке
Остался, будто на картинке.

Враг покачнулся, вскрикнул враг.
Ивейн мечом ударил так,
Что в мозге меч, как будто в тесте,
Лоб рассечен со шлемом вместе.
Мозг на доспехах, словно грязь.
Судьбе враждебной покорясь,
Отступит каждый поневоле,
Когда темно в глазах от боли,
И сердце замерло в груди,
И пропадешь, того гляди.
Коня пришпорил побежденный
И, безнадежно убежденный
В том, что проигран этот бой,
Рванулся прямо в замок свой...

[10, с. 48–49]

Из приведенных отрывков видно, что новый, рыцарский, эпос наследует черты, с одной стороны, эпоса героического, а с другой — эпоса сказочного. От героики остается внимание к мельчайшим подробностям поединка, любованию средневекового автора храбростью и мастерством рыцаря. Сказка проявляется в сюжетном антураже и в поэтике произведения.

Самостоятельно найдите в романе Кретьена де Труа примеры использования средств выразительности, заимствованных у сказки.

Мы видим, как спешит Ивейн первым оказаться на месте поединка. Что им движет? Прежде всего, понятное эпическому герою желание стяжать славу и подспудное желание восстановить целостность мира (в данном случае — артуровского), которому был нанесен урон. Закон куртуазного универсума в лице Эскладоса нарушен, и Ивейн стремится исправить ситуацию, выступая при этом в качестве «индивидуального носителя сверхиндивидуальных ценностей» [3, с. 74].

Каким образом описывается путешествие героя к источнику? Здесь обращают на себя внимание условность и фантастичность романного пространства и времени. Действие начинается в Камелоте, который, по преданиям, расположен на Британских островах. Броселиандский лес, куда направляется Ивейн, скорее всего, расположен на континенте. Но ни о каком пересечении водного пространства

автор не говорит: «Ивейн скакал во весь опор / Среди лесов, лугов и гор». Сколько добирался до леса Ивейн, тоже неизвестно, да это и неважно. И здесь, и далее Кретьен игнорирует любые пространственные и временные координаты. Главное — чтобы и то и другое было фантастическим, феерическим, чудесным, завораживающим читателя (здесь уместно отметить полные самых красочных тропов описания внешности героев и принадлежащих им вещей). Неслучайно М. М. Бахтин для характеристики средневекового романа пользуется понятием «волшебный, авантюрный хронотоп».

Прочитайте и законспектируйте подраздел V «Рыцарский роман» из работы М. М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки исторической поэтики», опубликованной в книге: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975.

Это и есть свидетельство того, что художник слова имеет право на вымысел, на приукрашивание реальности, на расцветчивание ее самыми яркими красками из своей палитры, без оглядки на какую бы то ни было историческую основу (вспомните, что с указания именно на данную стилевую особенность начинался разговор о национальном эпосе).

Итак, герой бросается в погоню за поверженным противником. На этом, собственно, заканчивается экспозиция романа и начинается завязка. Что происходит далее? Бежавший рыцарь источника попадает в воротах замка в устроенную им же самим ранее ловушку и погибает. Ивейн оказывается в зале, где встречает Люнетту, служанку хозяйки, которую некогда опекал при дворе короля Артура. В благодарность за проявленную ранее заботу девушка дает рыцарю волшебное кольцо, оно делает его невидимым и таким образом спасает от неминуемой гибели от рук вассалов Эскладоса. Нигде не найдя убийцу, слуги во главе с владелицей замка идут хоронить бывшего хозяина.

Ивейну не до похорон.
К окну готов приинкнуть он,
Нисколько не боясь последствий,
Пусть хоть сотни тысяч бедствий
Неосторожному грозят
За ненасытный этот взгляд:

Привязан сердцем и очами
Мессир Ивейн к прекрасной даме,
Навеки дивный образ в нем.
<...>
Весь мир Любовь завоевала,
Повсюду восторжествовала

Она без боя и в бою,
И в ненавистницу свою
Ивейну суждено влюбиться,
И сердцу без нее не биться,
Хоть не известно госпоже,
Что за покойника уже
Она жестоко отомстила:
Убийцу дерзкого прельстила.
Смертельно ранит красота,
И нет надежного щита
От этой сладостной напасти.
И жизнь и смерть не в нашей власти.

Острее всякого клинка
Любовь разит наверняка.
Неизлечима эта рана.
Болит сильнее, как ни странно,
Она в присутствии врача,
Кровь молодую горяча.
Ужасней всякого гоненья
Неизлечимые раненья.
Ивейн Любовью побежден,
Страдать навеки осужден
[10, с. 58, 60–61].

Влюбленный герой теперь уже не спешит покидать замок. Его сердце покорила Лодина де Ландюк, любви которой он намерен добиться. В этом ему вновь помогает Люнетта, именно она уговаривает госпожу не гневаться на убийцу мужа, но подумать о том, как ей придется туго одной, без защиты. Гибель Эскладоса не была случайна, он встретил противника, превосходящего его по силе, так почему же сейчас не взять в мужья более достойного? Лодина со временем поддается на софистические доводы Люнетты и велит ей найти отважного рыцаря-победителя, что та с радостью и исполняет. Госпожа, убедившись в силе чувства Ивейна, слегка лукавит, говоря ему: «Там, в зале, видеть вас желают. / Меня вассалы умоляют / Скорее замуж выходить, / Беде дорогу преградить. / Я поневоле соглашаюсь. / Нет, отказать я не решаюсь / Герою, сыну короля. / Ивейна знает вся земля».

На самом деле Лодина отдает Ивейну не только свою руку (якобы по принуждению баронов), но и свое сердце. Она действительно его полюбила. Новый виток развития конфликта наступает после свадьбы. Главный герой, с одной стороны, вполне счастлив с Лодиной, а с другой — в нем жива память о братстве Круглого стола. Она зовет его к новым авантюрам (в Средние века авантюра была синонимом рыцарскому подвигу). В этом томительном состоянии, подстрекаемый к тому же Гавейном, Ивейн принимает решение покинуть жену ради исполнения рыцарских обетов. Лодина не препятствует ему в этом, дарит свое кольцо и ставит условие: ровно через год он должен вернуться, иначе рыцарь рискует лишиться ее любви. Так в герое рождается конфликт «тела и сердца». Конфликт, невозможный для героя старого эпоса.

Ивейн в тоске, Ивейн в печали.
Год безотрадный впереди.
Какая пустота в груди!
Отправилось в дорогу тело,
А сердце в путь не захотело.
Не избежавшее тенет,
К другому сердцу сердце льнет.
Все это любящим знакомо.
Ивейн оставил сердце дома.
Своих тенет оно не рвет,
И тело кое-как живет,
Пока душою обладает,
Томится, бедствует, страдает.
Кого угодно удивит
Невероятный этот вид:

Без сердца движется тело.
Несчастное осиротело.
Не повинуется уму,
Влечется к сердцу своему,
Блуждает, бречное, в надежде
Соединиться с ним, как прежде.
Разлука сердце берedit,
На свет отчаянье родит.
Отчаянье беду пророчит,
Сбивает с толку и морочит
На перепутьях дорог,
И позабыт предельный срок.
Пропущен срок, и нет возврата:
Непоправимая утрата!

[10, с. 88–89]

Как пишет И. О. Шайтанов, романы Кретьена чаще всего имеют двухчастную композицию. В первой части герой проявляет доблесть и предстает как своего рода эпический герой, во второй — демонстрирует силу духа и превращается тем самым в романного героя, у которого пробуждается индивидуальное сознание. «Все происходящее с ним справедливее представить как *испытание и прозрение*» (выделено автором. — Л. Н.) [7, с. 183]⁶⁰.

Испытания Ивейн не прошел. Но важно подчеркнуть, что он забывает о данном Лодине обещании не потому, что разлюбил ее. Просто в какой-то момент придворная жизнь захватывает его целиком, вытесняя личную. Опоздание нельзя назвать сознательным выбором героя, это его ошибка. Он оступись. Однако наказание его велико. Оскорбленная Лодина отправляет ко двору Артура свою посланницу, которая прилюдно обвиняет рыцаря:

«Ивейн! Любовь ты осквернил,
Своим обетам изменил!
Измену дама не прощает,
Тебе вернуться запрещает,

Тебя, зловредного лжеца,
Лишает своего кольца
В ответ на эти оскорбления.
Отдай кольцо без промедленья!»

[10, с. 91]

⁶⁰ Другой позиции в отношении композиции романа придерживается М. Н. Морозова, полагающая, что в нем нет смены конфликтов, но есть их параллельное развитие (см.: [6]).

Не в силах вынести позора, раздираемый осознанием своей неизгладимой вины, Ивейн бежит из шатра Артура и постепенно лишается рассудка. С этого момента начинается долгая пора скитаний и свершения им новых подвигов. Ивейна ждет долгий путь к прозрению.

Структурно путь героя во второй части романа носит выраженный мифологический характер, основными маркерами которого можно считать мотивы потери рассудка, потери имени и мотив «мнимой смерти». Все они тесно переплетены и дополняют друг друга. Лишившись разума, герой перестает быть собой, утрачивает собственную идентичность и цельность. Он оказывается вне пространства и времени, в некой «нулевой точке». Выйти из нее он может, только приобретя новые знания и новый опыт.

Этот же смысл подчеркивается мотивом «мнимой смерти» героя, воплощенным в конкретном эпизоде: в своих странствиях Ивейн неосознанно приходит к столь много значащему для него источнику, где, теряя сознание, падает на свой меч и какое-то время лежит в обмороке. Лев полагает, что рыцарь покончил с собой, и тоже пытается лишить себя жизни, но вовремя замечает признаки жизни у своего благодетеля. В мифологии указанный мотив идентичен посещению загробного мира и прохождению обряда инициации, символическому перерождению героя.

«Мнимая смерть» и потеря рассудка дублируются в романе мотивом утраты главным персонажем своего имени. Как правило, мифологический герой характеризуется полной тождественностью тому, как его называют. Потеря имени чревата потерей судьбы. То же происходит и с Ивейном. После бегства от двора Артура он «забывает» свое прежнее имя и обретает новое благодаря первому подвигу: спасению льва от лютого змея. С момента освобождения лев в благодарность сопровождает рыцаря во всех его странствиях, что дает окружающим возможность прозвать последнего Рыцарем со Львом. Под этим именем Ивейн заново завоевывает славу благородного рыцаря с тем, чтобы позднее с честью вернуть прежнее имя.

Итак, вся вторая часть романа Кретьена де Труа имеет два плана: внешний и внутренний. Внешне Ивейн, не вернувшись в срок к своей госпоже, наказывает себя тем, что бежит от короля Артура и его рыцарей, потеряв право называться одним из них. Далее он совершает целый ряд «авантюр». Так, он спасет оклеветанную

Люнетту, победит двух сатанаилов и пр. Его последний подвиг — сражение с Гавейном. Эпизод очень показательный, передающий общую философию автора и специфику его художественного мира. Некая девица обращается к Ивейну с просьбой о помощи. Ее старшая сестра обманом задумала лишить ее законного наследства, а в качестве защитника выбрала одного из лучших рыцарей Артура — сэра Гавейна. Помочь невинно оклеветанной младшей сестре может только всем известный Рыцарь со Львом. Ивейн соглашается на поединок и побеждает своего кузена. В этом бою он чувствует себя правым, так как выступает не ради славы, не ради добавления еще одного пункта к списку уже совершённых подвигов (как Гавейн), но во имя торжества высшей справедливости. Главное, чем отличается нынешнее его деяние от тех, что он совершал прежде, — это наличие в нем духовного содержания. Поединок Ивейна вдохновлен любовью и обретает важный для рыцаря смысл — оказать помощь слабому и несправедливо обойденному.

Своим примером, своей историей Ивейн продемонстрировал возможность примирения в рыцаре «сердца и тела», одновременно-го служения и даме, и сюзерену. Если подвиг совершается во славу любви, если любовь доказывается доблестью и храбростью на поединках — это и есть высший смысл куртуазного существования в целом.

После этого подвига, вновь с помощью Люнетты, Ивейн завоевывает прощение Лодины де Ландюк:

Возликовал Ивейн влюбленный,
От всех страданий исцеленный.
Наш рыцарь дамою любим,
И да пребудет счастье с ним.
Люнетта добрая ликует,
Никто на свете не тоскует.

На этом кончился роман,
Другие рассказы — обман.
Кретьен повествовать кончает,
А за других не отвечает.
Таким кончается стихом
Роман о Рыцаре со львом

[10, с. 152].

Пройденный героем путь подчеркивается также символически-мифологическим подтекстом. Когда Ивейн совершает поступок, нарушающий нормы рыцарского универсума, он автоматически перестает быть самим собой, утрачивает собственную идентичность, теряет статус героя. Чтобы обрести себя заново, ему нужно вернуться к началу пути (что невозможно, например, для героя

национального эпоса, чей путь всегда прямолинеен). Это возвращение к истокам возможно через отречение от имени, отказ от памяти и некий временный уход из жизни (см. об этом [6]). Дальнейший поиск собственного «я» связан с новыми подвигами, после чего, собственно, и наступает прозрение, перерождение, обретение тождества и гармонии с собой (обретение самоидентичности) и с миром (прощение Лодины, восстановление порядка в рыцарском универсуме).

4.2.2.2. Романы о Тристане и Изольде. Реконструкция Ж. Бедье

Одним из самых трагических памятников средневековой литературы по праву считается легенда о Тристане и Изольде. Дошедшая до нас в достаточно большом числе средневековых рукописей XII–XIII веков, она получила литературное воплощение в целом ряде французских, английских, скандинавских, немецких и итальянских версий.

В современной медиэвистике принято выделять три традиции в *стихотворных* обработках легенды середины и второй половины XII века: эпическую, лирическую и куртуазную (эта типология принадлежит французскому медиэвисту Ж. Ш. Пайену, хотя ранее Ж. Бедье предлагал выделять две традиции: «простую» и куртуазную). К *эпической*, наиболее архаической, традиции принято относить роман французского жонглера Беруля, дошедший в единственной и сильно поврежденной рукописи; а также роман немецкого поэта Эйльхарта фон Оберге. К *куртуазной* традиции относятся обработки англо-нормандского поэта Томá (Томаса), немецкого поэта Готфрида Страсбургского, анонимная поэма «Тристан-юродивый» и некоторые другие. Яркий образец *лирической* обработки легенды представляет собой небольшая лирическая поэма «Жимолость» Марии Французской (так называемое «лэ»).

В середине XIII века легенда становится предметом анонимного *прозаического романа* (так называемого «Тристана в прозе»), в котором история героя рассказывается в контексте авантюры рыцарей Круглого стола (Ланселота, Гавейна, Персеваля).

В связи с многочисленностью и фрагментарностью большинства дошедших до нас текстов французский ученый Жозеф Бедье

в самом начале XX века (1902 г.) предпринял научную реконструкцию «прототипа» легенды⁶¹, опираясь в основном на французские тексты. В результате сюжет легенды о Тристане и Изольде приобрел следующий вид:

- гибель храброго Ривалена, короля Лоонуа и отца Тристана от мятежных вассалов; смерть от тоски по мужу прекрасной Бланшефлёр, сестры короля Марка из Корнуэльса (Корнуолла) и матери Тристана. Появившийся незадолго до ее смерти на свет мальчик получил имя Тристан, что означает «печальный»;

- воспитание Тристана Роальдом Твердое Слово; похищение норвежскими купцами и его появление в замке Тинтажель; обнаружение родственных связей дяди и племянника;

- Тристан отвоевывает Лоонуа и возвращается в Корнуэльс вместе с преданным слугой, конюшим Горвеналом;

- битва Тристана с Морольдом (Морхольтом, Морхультотом); получение неизлечимых язв; ладью с телом героя отправляют на волю волн;

- первое посещение Ирландии и встреча с Изольдой Белокурой, излечившей раны Тристана;

- возвращение в Корнуэльс, угрозы четырех баронов, не желающих видеть Тристана преемником Марка; эпизод с золотым волосом;

- второе посещение Тристаном Ирландии, убийство дракона, Изольда излечивает раны героя, обнаруживает осколок меча ее кузена Морольга в его черепе и прощает врага; сватовство Тристана;

- отъезд Тристана и Изольды из Ирландии, волшебный любовный напиток, по ошибке служанки Бранжьены выпитый ими на корабле;

- прибытие в Корнуэльс, свадьба Изольды и Марка, подмена Изольды Бранжьеной; новые нападки баронов; недоверие Марка и удаление Тристана от двора; уловки влюбленных; происки карлика Фросина; новое изгнание Тристана;

- прыжок Тристана с часовни; наказание Изольды (Марк отдает ее прокаженному); освобождение Изольды и их бегство в лес Моруа;

⁶¹ А. Д. Михайлов в отношении реконструкции Ж. Бедье считает, что корректнее говорить не о «прототипе» или «архетипе» легенды, а об ее инварианте, так как не существовало «изначального» французского романа, и корни легенды уходят в древнюю кельтскую и пиктскую словесность (см.: Михайлов А. Д. Легенда о Тристане и Изольде // Легенда о Тристане и Изольде. М., 1976).

— жизнь в лесу Моруа, отшельник Огрин, пес Хюсден; посещение Марком шалаша влюбленных, меч между ними, прощение Марка; мнимый отъезд Тристана;

— возвращение Изольды во дворец; суд раскаленным железом («Божий суд») при участии короля Марка; тайные свидания любящих; расправа над баронами; перстень из зеленой яшмы и окончательный отъезд Тристана из Корнуэльса в Уэльс;

— подвиги Тристана, Пти-Крю, встреча и дружба с Каэрдином; женитьба героя на его сестре Изольде Белорукой;

— ошибка Изольды (она незаслуженно прогоняет Тристана); Тристан-юродивый;

— ранение Тристана, черные паруса, смерть героев;

— после смерти (переплетение веток деревьев, выросших из могил похороненных по разные стороны часовни героев; вариант: можжевельник, выросший из могилы Тристана, уходит кроной в могилу Изольды).

Трудность анализа данного памятника литературы заключается в том, что читателю предложен текст, составленный из нескольких, зачастую авторских, версий легенды, в каждой из которых воссоздана своя оригинальная модель мира и дано различное видение в ней трагического начала. Поэтому в нем так много противоречий, ведь даже самое незначительное смещение акцентов может полностью изменить смысл и пафос произведения (стоит, например, изобразить Марка ревнивым и коварным королем — и влюбленные автоматически превратятся в героев плутовского романа, прячущих свое чувство от злобного старика).

Так, по-разному оценивается в инварианте Ж. Бедье степень «греховности» любовной страсти, соединившей Тристана и Изольду. С одной стороны, эпизод, когда Изольда вынуждена заменить себя Бранжьеной в первую брачную ночь, а с другой — известная сцена прощения любящих королем Марком, увидевшим обоюдоострый меч между спящими героями, символ чистоты их отношений. Хотя, возможно, данный факт объясняется кельтскими корнями легенды, вступившими в противоречие с догматами христианства.

Также неоднозначно выглядит и отношение Бога к любящим. В сцене «Божьего суда» (на котором присутствует сам король Артур) Господь дает Изольде шанс пронести в руках раскаленное

железо, несмотря на то, что ее клятва была лукава. При этом отшельник Огрин в лесу Моруа, будучи носителем христианской этики и глашатаем слова Божия, осуждает любовь рыцаря и королевы.

Самостоятельно найдите в тексте подобные противоречия и прокомментируйте их.

Вместе с тем наличие связного и законченного произведения все же позволяет дать ему некую общую оценку, касающуюся, в частности, специфики воплощения в нем трагического начала.

Уже из краткого пересказа видно, что «Легенда о Тристане и Изольде» — это в первую очередь история главного героя (не случайно одно из позднейших произведений носит название «Роман о Тристане»). Все события закручиваются вокруг его фигуры, все конфликты также стягиваются к нему. Конфликтов в тексте произведения можно выделить три: условно назовем их социальный, психологический (аксиологический) и онтологический (метафизический).

Первый — самый очевидный — связан с теми препятствиями, которые чинят любви Тристана и Изольды мятежные бароны. Именно они все время настраивают короля Корнуэльса против племянника. Защищая собственные корыстные интересы (Марк бездетен, поэтому вопрос престолонаследия открыт), четыре изменника грозят своему сюзерену лишением трона, мятежом и междоусобицами. Чтобы разоблачить влюбленных, они призывают ко двору карлика Фросина, сами постоянно выслеживают их, заставляют короля выполнять свои жестокие требования. Вместе с тем полагать, что именно бароны представляют главную угрозу любви Тристана и Изольды, было бы неверно. Этот внешний, социальный конфликт как раз легко разрешим: Тристан постепенно, одного за другим, убивает доносчиков. Действуя в рамках рыцарской морали, он мстит им и как предателям своего дяди, и как личным врагам.

Гораздо больший заряд трагизма несут в себе два последующих конфликта, тесно переплетенных между собой и относящихся к образу Тристана. Оба они по-разному, но связаны с идеями противостояния личного и надличного, индивидуального и сверхиндивидуального. Один из них реализуется через изображение мучительной борьбы внутри героя, второй — через его сложные отношения с судьбой, роком.

С первым из указанных конфликтов мы уже встречались в романах Кретьена де Труа, где герой, с одной стороны, принадлежит миру куртуазных ценностей и в этом смысле защищает интересы рыцарского универсума, а с другой — проходит индивидуальный путь испытаний и страданий, пребывает в активном самопоиске, реализуемом, в том числе, и через преодоление внутренних противоречий.

Подобный психологизм присущ и «Легенде...», но его акценты расставлены иначе. Чувства Тристана к Изольде до того, как они выпивают волшебный напиток, только намечены. Когда король Марк придумывает хитрость с золотым волосом, принесенным ласточкой (вариант: голубками), Тристан сразу опознает, кому этот волос принадлежит, и, желая доказать всем свое бескорыстие, незамедлительно берется доставить красавицу в Корнуэльс. Иными словами, он, не раздумывая, ставит рыцарский вассальный долг (надличное) превыше всего, не испытывая при этом никаких внутренних метаний (чувства Изольды обозначены более явно: ее глубоко задевает и оскорбляет тот факт, что Тристан завоевал ее не для себя).

Настоящая борьба в душе героя разгорается позже. Это особенно очевидно в версии Беруля, где действие волшебного напитка длится три года и все, что происходит дальше, есть результат сознательного выбора самих главных персонажей. Более того, в «Тристане и Изольде» внутренний конфликт усугубляется тем, что герою приходится выбирать не просто между «сердцем и телом» (воспользуемся образами Кретьена), но между своими чувствами к двум одинаково важным для него людям, которых он искренне любит: между любовью к Изольде и любовью к Марку, заменившему ему родителей. Таким образом, к конфликту между «чувством и долгом» (отношениям с Марком как с сюзереном) добавляется глубокий аксиологический конфликт (отношения с Марком как с единственным кровным родственником), основанный на проблеме выбора между двумя одинаково важными для героя ценностями.

Доказательством данного тезиса может служить мысль А. Д. Михайлова о роли в сюжете «Легенды...» Изольды Белоруккой, в которой исследователь, вслед за французским медиевистом Денни де Ружмоном, видит дублет Марка: «Отношения с ирландской принцессой — это измена Марку. Женитьба на второй

Изольде — измена первой. Для того чтобы не чувствовать вины перед названным отцом... надо изменить возлюбленной... Таким образом Тристан оказывается героем, постоянно раздираемым двумя противоположными, друг друга исключаящими чувствами: любовью к Марку и Изольде или к двум Изольдам... И каждый раз он попеременно принимает противоположные решения... Таков характер нашего героя. Трагедия его — это во многом трагедия непоследовательности» [4, с. 644–645].

Однако трагедия непоследовательности не смогла бы стать основой средневекового произведения, не будь она вписана в хорошо знакомую этому времени трагедию жертвенности, трагедию мученичества. Особо подчеркнем тот факт, что описанный выше конфликт в душе Тристана зарождается в романе только после того, как в отношения героев вмешалась судьба. Мы говорили ранее о том, что литература Средних веков апсихологична и вопрос выбора не входит в число актуальных для нее проблем. Зато злободневными на протяжении всего Средневековья остаются вопросы божественного предопределения, фатализма, цели и смысла испытаний и страданий, выпадающих на долю человека. Среди этих вопросов находим и важнейшую для данного периода тему судьбы — тему, красной нитью проходящую через все произведение и максимально полно раскрывающую образ главного героя.

Присутствие темы судьбы в тексте «Легенды...» мы ощущаем с первых же ее строк. Трагическая история родителей и этимология имени («печальный») уже задают тот вектор, по которому будет складываться судьба героя. Судьба и случай, а не только злая чужая воля окажутся постоянными спутниками Тристана. Воплощением данной темы станут образы моря (морем прибывает Тристан в Корнуэльс, море прибывает его ладью к берегам Ирландии, на море выплывает он волшебное зелье, по морю должна приплыть к нему, тяжело раненому, Изольда) и, конечно, любовного напитка.

Последний играет в «Легенде...» важнейшую, доминирующую роль. Волшебное снадобье, выпитое по ошибке молодыми людьми, резко меняет весь дальнейший ход событий и вводит в произведение новый, онтологический (метафизический) аспект. Что бы ни сделали герои после, у них (и для них) есть оправдание: они поступают так не по своей воле. Важно также подчеркнуть и тот факт, что детерминизм сложившейся в романе ситуации

не абсолютен. Находясь под действием напитка, Тристан (и в этом заключается мотивно-сюжетная парадоксальность легенды) продолжает действовать относительно свободно. Собственно, после этого вмешательства свыше и начинаются его муки, формируется внутренний конфликт.

Трагическая ситуация любовного треугольника, сложившаяся в романе, нова и интересна Средним векам, но допустима только при описанной выше «санкционированности» любовного чувства. Печальная судьба Тристана воплотилась для него в любви, которую он испытывает к жене своего дяди. В традиционном мире куртуазных ценностей такая любовь неприемлема⁶², и весь смысл душевных терзаний героя кроется в ощущении незаконности выпавшего на его долю чувства. Волшебной силой он оказывается навеки связан с Изольдой, но сила этой любви не воспринимается им в качестве слепой, безжалостной, несправедливой. Она заставляет его страдать, но страдания, как известно, есть путь к очищению и совершенству. К тому же именно они делают сам образ героя ближе и понятнее читателю.

Помимо Тристана страдают и король Марк, изображенный то преследующим, то понимающим и прощающим влюбленных, и Изольда, осознающая в лесу Моруа, что, удерживая Тристана рядом с собой, она лишает его полноценной жизни рыцаря. И чем более готов каждый из героев жертвовать собой, чем больше благородства он проявляет, тем сильнее ощущается трагическая безысходность происходящего. Особенно ярко этот мотив звучит в версии Томá — одного из первых авторов романа. Если любовь — самое светлое из человеческих чувств — заставляет страдать, если чистота и великодушие не дарят счастья, то что в этом брэнном мире может принести человеку радость и гармонию? Ничто. В этом заключен тотальный трагизм версии нормандского трувера.

Еще одним источником трагического, обусловленным введением в произведение мотива любовного напитка, можно считать избыточность любви героев. Подаренная свыше, она полностью

⁶² В исследовательской литературе бытует мнение о том, что сюжет романа Кретьена де Труа «Клижес» строится как «анти-Тристан». В нем пародируются отдельные сцены из «Тристана и Изольды», а главная героиня Фенисса произносит монолог, в котором прямо осуждает жену короля Марка.

овладевает человеком, становясь для него единственным смыслом жизни. Эрос, будучи, по Гесиоду, одной из четырех первостихий, являлся той силой, которой у греков подчинялись даже боги. Сила Эроса не просто велика, она смертельна. Дж. Кемпбелл связывает трагический финал легенды с распространением во Франции XII века манихейских ересей, объясняющими присутствие зла в мире, созданном милостивым по отношению к человеку Богом. По учению манихейцев, когда Господь сотворил человека, он приказал всем ангелам полюбить его так, как они любят его самого. Подчинились все ангелы, кроме одного, самого любимого. Люцифер («Несущий свет») не пожелал ставить творение на один уровень с Творцом и за это был низринут на Землю. Таким образом, согласно этой версии, беспредельная, не знающая границ любовь к Богу в итоге низвергла его с небес на землю, свет обратила в тьму. Следовательно все пороки и грехи, с которыми человечество сталкивается в земной жизни, идут не от Господа. Он дарит человеку только добро. Своей противоположностью оно становится, когда теряется мера. Тогда бережливость превращается в скупость и скопидомство, общительность — в навязчивость, гастрономические пристрастия — в обжорство и пр. Любая избыточность, доведенная до крайней своей степени, в конечном итоге уничтожает самое себя.

То же произошло и с любовью Тристана и Изольды. Им нет и не может быть счастья ни в мире земном, ни в мире небесном (не случайно Тристан находит единственно возможным местом обитания пространство между небом и землей). Неуправляемая и безмерная стихия любви, поглотившая героев, сделала смерть безальтернативным финалом их отношений.

Подумайте, в чем состоит сходство, а в чем различие между историями Тристана и Изольды, Ромео и Джульетты.

4.2.2.3. Романы о Святом Граале. «Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха

Романы о рыцаре Парцифале изначально формируются внутри артуровского цикла. Французский Персеваль — один из рыцарей Круглого стола. Однако позднее история этого рыцаря наполняется новым содержанием, обретает собственную историю и даже

формирует свой цикл. Самым крупным и значительным его памятником в рамках средневековой литературы является объемный (16 полноценных глав, около 25 000 стихотворных строк) многоплановый, нагруженный глубоким символическим смыслом роман Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль».

В финале произведения автор делится с читателем информацией о том, что написать данное произведение его подвиг роман знаменитого французского трувера:

Немало стоило труда
Рассказ Кретьена де Труа
Здесь выправить с таким расчетом,
Чтоб то, что было нам Киотом⁶³
Поведано, восстановить.
<...>

Я, разбираясь мало-мальски,
Что сказано по-провансальски,
Вам по-немецки изложил,
Но неизменно дорожил
Киотовой первоосновой,
Страшась рассказ придумать новый... [10, с. 578].

Здесь и далее перевод Л. Гинзбурга

Однако Эшенбах слегка лукавит: он не просто «изложил по-немецки» незаконченную версию Кретьена, но действительно создал новый текст, не менее, а может, и более сложный, чем у автора, которому наследовал. Так, например, в отличие от романа Кретьена в «Парцифале» ярко проявляется личность его творца. Об этом свидетельствуют многочисленные «лирические отступления», где художник слова упоминает имена своих коллег — авторов рыцарских романов и рассуждает о манере их письма. Беседует с самой госпожой Авантюрой, которая подсказывает ему, как обработать тот или иной мотив, раскрывает тайны того или иного героя и т. д.

⁶³ *Киот*, возможно, — первый автор, изложивший по-провансальски историю Парцифалья. В романе он упоминается несколько раз, в том числе Вольфрам говорит о нем как о переводчике неких арабских текстов, найденных им в Толедо. По версии некоторых ученых, это имя собственное могло быть именем переписчика рукописи или просто мистификацией.

В повествовательном плане хочется отметить и мягкую иронию, проскальзывающую в описании подвигов, совершаемых героями (достаточно вспомнить историю волшебника Клингсора, рассказанную Арнивой), и вполне узнаваемые пародии на хорошо известные средневековому читателю романы (борьба Гавана со львом за обладание волшебной кроватью в Шатель Марвей). Так же, как и остальные авторы, Эшенбах активно использует сказочные сюжеты, мотивы и образы (Парцифаль в начале романа очень напоминает сказочного дурачка, Куневара — царевну Несмеяну, а сам Грааль по своим свойствам ассоциируется со скатертью-самобранкой). Однако сказочная поэтика у немецкого автора (и это специфическая черта именно его романа) соседствует с глубокой метафизикой, символикой и аллегоризмом. Приведем в качестве примера последнего отрывок из речи одного из героев, отшельника Треврицента:

«А вот — не поученье ль нам?
Был создан господом Адам.
Затем возникла Ева —
Причина божья гнева...
От этих первых чад земли
Все бедствия произошли,
Все горести на свете.
У них родились дети,
Два сына... Старший грех свершил:
Он непорочности лишил —
Кого бы? — Мать своего отца!
Ах, наши бедные сердца
Скорбь и поныне гложет...» —
«Такого быть не может! —
Воскликнул бедный наш простец, —
В твоих словах, святой отец,
Прости, коли обижу,
Я смысла, жаль, не вижу.

Могла ли девственницей быть
Жена, успевшая родить?..» —
«Мой сын, твои сомнения
Исчезнут в полмгновения...
Земля, что девственно цвела,
Адаму матерью была.
Ну, а причиной срама
Стал Каин, сын Адама!
Когда он Авеля убил,
Он землю кровью обогрил,
И, кровью орошенная,
Невинности лишенная,
Земля от внука зачала
Первоисток земного зла.
И это означало
Всех наших бед начало...
Ответ за Каина несет
Весь грешный человеческий род»
[10, с. 467–168].

Религиозно-философский и символический подтекст у немецкого писателя действительно выражен и шире, и глубже, чем у Кретьена. Так, в самом начале произведения речь идет совсем не о Парцифале, а о его предках — отце, дяде и деде. При этом

история Гамурета, отца героя, тесно связана с миром Востока (что значительно расширяет пространственные границы романа), который так же куртуазен, как и мир Запада.

Составьте по приведенным выше образцам краткий сюжетный план внешнего повествования в романе В. фон Эшенбаха.

Введение в роман темы Востока, по мнению А. Д. Михайлова, поднимает автора на новый уровень представлений о мире. В произведениях Кретьена чудесное царство Артура было внеположено реальности, не имело точных координат ни в пространстве, ни во времени. У Эшенбаха оно представлено как лучшее куртуазное государство, которое есть на Западе. Но оно не лучше, чем такое же на Востоке. И Восток, и Запад соположены в реальности этого мира. И как особенное и чудесное, как подлинно идеальное, им противостоит сообщество рыцарей Святого Грааля.

Служители Грааля — братья.
Отважны до невероятья,
Они со всех концов земли
Святой Грааль стеречь пришли,
Закрыв для посторонних входы... [10, с. 472].

Разница между мирами подчеркнута тем, что в эшенбаховском мире рыцарей Круглого стола творятся беззакония, которые в классическом мире Артура возможны только за его пределами. Этот мир далек от идеального, правила куртуазии постоянно нарушаются в нем (достаточно вспомнить поведение Кея, схватившего за косу Куневару и вклепавшего оплеуху Антанору; Оргелузу, выставляющую влюбляющихся в нее рыцарей на осмеяние и даже обрекающую их на смерть во имя мести за свою попорченную первую любовь; Гавана, одну за другой сменяющего Прекрасных Дам, встречающихся на его пути, и т. д.).

Рыцари Грааля не отправляются на поиски приключений, как герои куртуазных романов. Они не ищут славы или любви. Грааль направляет их туда, где нарушаются *этические* нормы, где на время торжествует несправедливость. Их задача — восстановить покой и порядок универсума, целостность мира и гармонию в нем. Эшенбах называет этих рыцарей тамплиерами, но это, скорее, дань современности. Служители Грааля стоят над любой конкретикой

(временной, национальный, сословный и пр.). Их главная функция — оберегать мироздание, защищать Добро и наказывать Зло. Их мир не связан ни со временем, ни с конкретным пространством. «Царство Грааля — это у Вольфрама не одинокий замок, хранящий в своих стенах святыню (как это было у Кретьена де Труа), это даже не королевство. Из понятия географического оно становится идеологическим» [10, с. 23].

Путь к Граалю сложен, полон искушений и препятствий, а потому его может осилить только избранный. Но и у него эта дорога занимает иногда большую часть жизни. Само понятие «путь» в литературе и литературоведении давно обрело два основных значения. Путь как путешествие и путь как духовное самоопределение. Как и в случае с Ивейном, каждый шаг Парцифалья имеет внешнее, прямое, и внутренне, символическое, значение. Все поступки, им совершенные, все встречи, все увиденное и услышанное в романном мире оказывается неслучайным. Все ведет к исполнению его жизненного предназначения — стать главным Хранителем Грааля.

Исследователи часто называют «Парцифаль» Эшенбаха первым в Европе романом воспитания. И это действительно так. На страницах эшенбаховской книги перед нами проходит вся жизнь героя: от рождения до достижения заветной цели. Но при этом рядом с ним находится огромное количество персонажей второстепенных, чьи истории теснейшим образом переплетаются в едином полотне человеческих судеб, зависимых одна от другой и влияющих друг на друга. Сопоставление этих персонажей с Парцифалем каждый раз открывает читателю новые грани характера главного героя и помогает расшифровать тайнопись и причинно-следственную связь некогда свершенных деяний.

Так, история Гамурета, отца Парцифалья, не только вводит тему Востока и подчеркивает знатное происхождение сына, но и позволяет увидеть, насколько далеко последний уходит от идеалов отца. Образ Гамурета в романе воплощает все те черты куртуазного рыцаря, которые хорошо знакомы нам по романам артуровского цикла. Смысл и цель его жизни состоят в поиске авантюры, вдохновленных любовью к Прекрасной Даме. Их в жизни рыцаря три: французская королева Анфлиса, восточная красавица Белакана и мать Парцифалья Герцелойда. С двумя последними он состоит в законном браке. При этом кровь искателя авантюры Гамурета, смешиваясь с кровью

посвященной в тайны Грааля Герцелойды, заставляет их сына все время чувствовать в себе кипение страстей, испытывать самые противоречивые чувства, которые в итоге приведут к тому, что сын духовно «перерастет» в будущем своего отца.

Сыном Белаканы и Гамурета является Фейрефиц, «пестрый» (черно-белый) рыцарь, в котором смешалась европейская и африканская кровь. Его образ «закольцовывает» композицию романа. Последний подвиг Парцифалья перед окончательным обретением Грааля как раз и будет состоять в битве с неузнанным братом. Силы рыцарей равны, и только случайность, давшая близким родственникам возможность разглядеть друг друга, позволит приключению завершиться вполне счастливо. Для Эшенбаха данный эпизод важен тем, что он вновь доказывает, с одной стороны, кровное родство западного и восточного рыцарского мира, а с другой — право язычника Фейрефица быть хранителем христианской святыни — Грааля. Право, которое дается по крови (Фейрефиц — сводный брат Парцифалья) и по личным заслугам — внутреннему благородству, мужеству, верности слову. Правда, увидеть Грааль Фейрефиц не в силах до тех пор, пока не примет крещение, что он и делает, дабы заслужить любовь прекрасной Репанс, королевы Грааля, сестры Анфортаса, Треврицента, Герцелойды и Шоизианы — детей Фримутеля и внуков Титуреля, первого Хранителя Грааля. Свою новую любовь он увенчивает браком, «забывая» о прежней восточной возлюбленной Секундилье, не вынесшей измены и умершей с горя, что дает возможность супружеской паре отправиться на Восток (в Индию) и, подарив миру монаха Иоанна, стать родоначальниками всех восточных королей, принявших христианскую веру.

Сама история Парцифалья начинается в романе Эшенбаха только с третьей главы. Причем, отличие от Ивейна или Тристана, Парцифаль не показан читателю как герой, уже включенный в определенную систему куртуазных ценностей, носителем которых он и является. Эти ценности ему еще предстоит постепенно обрести.

Герцелойда, одна воспитавшая сына (Гамурета вызвали на службу к королю Баруку и там предательски убили), больше всего боялась повторения им судьбы отца и поэтому оберегала его от любого упоминания о мире рыцарей, внушая почтение к единому Богу. В итоге подобного воспитания Парцифаль, увидев сначала трех рыцарей, скачущих по лесу в доспехах, а затем преследующего

их графа Ультерлека, падает ниц перед последним, принимая за самого Господа. Граф рассказывает ему об Артуре, после чего славный сын Гамурета принимает твердое решение стать рыцарем. Это больно ранит Герцелойду, и она идет на хитрость:

«Сын просит дать ему коня?
Что ж, он получит от меня
Коня — то бишь, слепую клячу —
И шутовской наряд в придачу,
А в одеянье дурака
Узнает он наверняка
Толпы насмешки и побои:
Мол, коли шут — не лезь в герои!..
И ненаглядный мальчик мой
Сам в страхе кинется домой...»

Так поступить она решила
И в тот же вечер сыну сшила
Из мешковины балахон,
Подобье неких панталон
И туфли из телячьей кожи,
Что и на туфли не похожи,
Да с погремушками колпак,
Что скажешь? — вылитый дурак!..
[10, с. 321]

Провожая сына к королю Артуру, мать просит его избегать фальшивых друзей, помогать добрым людям, слушать советы старцев. «А вспыхнет девичье сердечко, / Возьми заветное колечко, / Но обижать ее не смей», — напутствует она Парцифалья.

Герой внимательно слушает наставления и уезжает, увозя с собой свой первый грех, о котором не знает: смерть матери, не вынесшей разлуки с родным чадом. По дороге к Артуру, буквально восприняв слова матери, он забирает кольцо у герцогини Ешуты, супруги Орилуса де Лаландера, за что муж лишает ее своих милостей, заставив одеться в рубище и пересесть с коня на мула.

Следующим персонажем, встретившимся на пути Парцифалья, станет кузина Сигуна, племянница Герцелойды (дочь Шоизианы). Он видит ее отнюдь не куртуазной, но полубезумной дамой, сжимающей в объятиях труп своего возлюбленного, убитого Орилусом де Лаландером. Это наказание добровольно принято ею в качестве искупления вины за то пренебрежение, которое она оказывала жениху при его жизни. История Сигуны не прописана подробно, но даже из тех скупых строк, где она рассказывает свою историю, читателю понятно, что ею уже пройден тот путь, который предстоит пройти Парцифально. Законы куртуазии не позволили ей сразу откликнуться на чувство рыцаря Шионатуландера, и это стало одной из причин его гибели. Теперь ей остается лишь оплакивать возлюбленного, отказавшись от жизни при дворе. Возможно, именно это добровольное отшельничество и дает ей дар предсказания.

По праву родства Сигуна, покоренная непосредственностью и чистотой души двоюродного брата, расскажет ему о родителях и откроет тайну имени:

«Твое прозвание — Парцифаль⁶⁴!
Оно в веках тебя прославит:
Насквозь врага пронзает сталь,
Насквозь любовь сердца буравит» [10, с. 327].

Как уже говорилось выше в связи с Ивейном, имя героя — это его судьба. Именно с этого момента Парцифаль обретает предназначение. На протяжении романа он еще встретится с Сигуной. Во второй раз она проклянет его за Мунсальвеш, за то, что он потерял свою непосредственность и чистоту, которые были ему присущи, и так и не задал спасительный вопрос. А в третий простит, полагая, что своими страданиями Парцифаль искупил свой грех, и укажет дорогу к замку Грааля. Сигуна всегда появляется именно в тот момент, когда Парцифаль готов измениться, готов к узнаванию чего-то важного о себе или к новому осознанию себя. В этом заключается ее главная функция в романе.

Кстати, три — важное число в символике романа. Мотивно соотносимое со структурой сказки, символически оно отсылает также к христианскому догмату о Троице. Три встречи с Сигуной — это своеобразная проекция судьбы главного героя, включающей три этапа его взросления: детство (пора невинности, душевной искренности и ничем не омраченной, незамутненной веры в Бога, стремления познать мир, прежде всего мир рыцарский) — юность (время первых сомнений, отступничества и поиска себя, самопознания) — зрелость (стадия осознания приоритетов, окончательного формирования системы ценностей, поиска Бога и укрепления веры). Эти три этапа соотносятся в судьбе Парцифалья с его представлениями о любви: куртуазной любви-служении, вдохновляющей на авантюры — супружеской любви-верности — истинной, милосердной любви к ближнему и к Богу. Также на этих трех этапах

⁶⁴ Имя героя отличается от французского Персеваль. Персеваль — «Пронизывающий долину» (*perce val*); Парцифаль, по одной из версий, — «Пронзающий материнское сердце» (*Parzival*). См. об этом: Эшенбах В. Фон Титурель / пер. В. Микушевича. М., 2009.

он последовательно выступает как простак и невежда — куртуазный рыцарь — рыцарь-Хранитель.

Путь к Граалю в романе тоже изображен трижды. Помимо истории самого Парцифалья мы узнаем о судьбах двух его дядей — Анфортаса и Треврицента. Изначально принадлежа Граалю (в отличие от сына Герцелойды, имя которого появилось на камне, когда он уже был близок к зрелости), оба брата в пору юности отдали дань куртуазным ценностям, не знавшей меры любви к Даме, но позднее оба осознали:

Граалю надобно смирение,
А не придворный этикет,
В котором святости-то нет!.. [10, с. 472]

Анфортас искупает вину, невыносимо страдая от боли, которую причиняет ему вонзенное в плечо копье, а Треврицент — выбирая путь пещерного отшельника.

Первый этап жизненного пути главного героя заканчивается первым посещением Грааля. Но еще до этого, после встречи с Сигуной, добравшись до двора Артура, Парцифаль, все еще не снявший неподобающую рыцарю одежду, встретил рыцаря по имени Красный Итер (как окажется впоследствии, своего родственника, племянника Гамурета) и пообещал выполнить его просьбу объяснить с королем. Однако при дворе все пошло вразрез с рыцарскими представлениями о должном, и в итоге наивный, но строптивый «дурень» убивает Итера только затем, чтобы получить его красивые доспехи⁶⁵. Надев их, он, не испытывая никаких угрызений совести, покидает двор Артура, в то время как находящиеся там рыцари скорбят о нелепо погибшем собрате.

Итак, «дурень» и «простак» Парцифаль совершает целый ряд поступков, трактуемых как грех в христианстве и как проступок в куртуазном сообществе. Их объединяет только то, что все они совершены по неведению, но тем не менее должны быть искуплены. К христианским грехам относятся смерть матери и убийство родственника, за них Парцифалю придется расплачиваться дольше всего. За Итера его грех последовательно снимут королева Гвиневра,

⁶⁵ Напомним, что чужие доспехи на рыцаре в мифологическом плане синонимичны чужой судьбе.

Сигуна и Треврицент (снова возникает число три). Именно от отшельника и брата своей матери узнает герой о ее кончине, и это будет последним из искупленных им грехов, который, к тому же, Треврицент возьмет на себя.

Проступок Парцифалья — нарушение куртуазного кодекса в отношении Ешуты. Впрочем, рыцарский долг, этикет он нарушает дважды. С женой Орилуса — ту его часть, которая касается отношения к Даме, с Итером — воинской чести, участия в аванюре. Также можно сказать и о том, что в случае с Герцелойдой он преступает закон материнской (христианской) любви, а с Ешутой — закон любви куртуазной.

На первом этапе Парцифалья ждут и обретения, и еще бóльшие потери. Понять совершенные ошибки Парцифалью помогает Гурнеманц, князь Грагарца, ставший для него наставником в науке куртуазии. Получив необходимые знания, юный рыцарь устремляется к новым авантюрам, в частности спасает от короля Кламида и его злого сенешаля Кингруна свою будущую жену Кондвирамур, племянницу Гурнеманца. Тот факт, что герой не убивает, а берет в плен рыцарей, вступивших с ним в битву, с куртуазной точки зрения частично снимает с него вину за Итера. А любовь и брак с Кондвирамур доказывают, что его обучение в сфере отношений с Дамой не прошло даром.

Но именно в тот момент, когда герой Вольфрама окончательно усвоит уроки, преподнесенные ему внешним миром (говоря современным языком, социализируется), в его жизни произойдет событие, которое докажет условность и иллюзорность куртуазного мира и побудит поставить перед собой новую цель. Это событие — посещение Парцифалем замка Мунсальвеш, где находится Святой Грааль, к которому направил его случайно встреченный рыбак.

Найдите и расшифруйте символику Грааля. Чем она отличается от той, что представлена у Эшенбаха? Какую символическую нагрузку несет образ короля-рыбака? Найдите и выпишите символические значения всех имен собственных, связанных с Граалем.

Этикетные правила, по которым живут рыцари Круглого стола, не позволили Парцифалью задать один-единственный вопрос о причине страданий короля Анфортаса. Вежество и придуманные законы были поставлены им выше простого человеческого участия

и заботы о ближнем. Утром герой проснулся в пустом дворце. Ему были оставлены только меч и плащ — подарки короля и королевы, знаки, как объяснит ему позднее Треврицент, в которых содержится призыв к действию, так и не осуществленному.

С этого времени начинается второй этап взросления Парцифалья, связанный с познанием им самого себя, на что подвигла его Сигуна. Покинув ее, сын Гамурета примирит Ешуту с ее мужем, чем окончательно искупит совершенный ранее «грех». Вместе они попадут в пещеру Треврицента, но хозяина не застанут, так как время встречи еще не пришло. Зато Парцифаль заберет себе пестрое копье, найденное им там. Отправив Орилуса с женой к королю Артуру, герой вспомнит, что покинул Кондвирамур ради встречи с матерью, и продолжит свой путь до тех пор, пока не увидит на снегу три алых пятна — три капли крови. Созерцание этой картины заставит его надолго остаться на поляне.

Данный эпизод наполнен самой разноплановой символикой. В-первых, это символика числа. Три пятна соотносимы с тремя «преступлениями», совершенными героем по неведению. Во-вторых, символика цвета. Самые первые символические значения, связанные с белым и красным, — невинность и страсть. Не случайно эти цвета напомнили Парцифалью оставленную Кондвирамур, свою любовь к ней, что заставило его на время лишиться рассудка и просто застыть на поляне. С другой стороны, те же цвета могут характеризовать и самого Парцифалья. Период детской невинности, простоты, когда он легко переносил насмешки над своим шутовским нарядом, закончен. Парцифаль изменился, и на нем все еще красные доспехи Итера, равно как и его кровь. Добавим: кровь жертвенная. Ее капли остались на снегу после того, как прилетевший к Парцифалью сокол короля Артура принес новому хозяину добычу — убитого им дикого гуся.

Символичен в рассматриваемом эпизоде и факт потери героем рассудка, о чем говорилось выше в связи с Ивейном. В плане мифологическом это тот поворотный пункт в судьбе персонажа, после которого он обретает способность получить новое, духовное, знание о мире. В романе Эшенбаха Парцифаль трижды интуитивно выходит из этого состояния. Первый раз, чтобы отразить атаку племянника Гвиневы Сеграмора: молодой рыцарь мечтает о первом подвиге, и Парцифаль просто вышибает противника

из седла. Второй раз, когда он ломает левую ногу и правую руку⁶⁶ попирающему рыцарские законы Кею. В третий раз, когда из состояния оцепенения его выводит Гаван⁶⁷, накинувший на предмет пристального внимания Красного рыцаря свой желтый плащ. Именно племянник Артура приводит Парцифалья ко двору дяди, где все рады его видеть и где он по праву вступает в сообщество рыцарей Круглого стола.

Гавану посвящены четыре главы из шестнадцати, что указывает на важность этого образа в общей системе персонажей романа. По мысли Е. М. Мелетинского, указанный герой — дублет Гамурета. Если отец Парцифалья диахронически расширяет временные рамки произведения, то в плане синхроническом его заменяет Гаван. Обоих объединяет стремление посвятить себя свершению ратных подвигов во имя Прекрасных Дам. Оба подчиняют свои жизни исключительно куртуазной любви. Оба являют собой образец рыцаря Круглого стола.

Возможно и то, что Гаван — это сам Парцифаль, каким он мог бы оказаться, если бы остановился в своем развитии, ограничившись пределами королевства Артура. Подтверждением тому может служить эпизод с освобождением Гаваном четырехсот пленниц замка Шатель Марвей. В свое время Парцифаль проехал мимо этого приключения, этой авантюры. Его цель — Грааль. Другое дело — Гаван. Плененный красотой Оргелузы, он не может ни в чем отказать капризной даме и, выполняя ее прихоти, берет в плен Гивелиуса Лишуа, тем самым освобождая тех, кто находился под его гнетом. Парцифаль ищет Мунсальвеш, чтобы задать вопрос; Гаван несколько раз спрашивает у паромщика и его дочери, в доме которых находится, о располагающейся напротив башне и не получает ответа. Когда же молчание все-таки сломлено, он узнает о злобном чарошее Клингсоре, заточившем самых знатных дев со всего света в своем замке. Несмотря на уговоры оставить все как есть, Гаван, еще не пришедший в себя после поединка, стремится к новому подвигу,

⁶⁶ Даже в этом, казалось бы, незначительном упоминании о нанесенном Кею увечье ощутим символический подтекст. Правой рукой рыцарь держит меч и копье, и Парцифаль лишает злобного сенешаля возможности участвовать в авантюрах. К тому же в мифологии «правый» означает «правильный». Сломанная правая рука — физическое, материальное выражение идеи утраты Кеем правильного пути.

⁶⁷ *Гаван* — то же, что кретьеновский Гавейн.

который заключается в том, чтобы улечься на волшебную кровать Лимарвей. После длительных испытаний Гавану это удастся, и вот в числе освобожденных им прекрасных дам он выводит мать короля Артура мудрую Арниву, своих мать Сангиву и сестру Итонию, что лишний раз подтверждает особую важность в мире Эшенбаха родственных связей между героями. И это еще одна, косвенная, причина того, почему Шатель Марвей не стал подвигом Парцифалья.

Образ Гавана продолжает те многочисленные параллели, которыми наполнен роман Вольфрама (вспомним: Запад и Восток; мир куртуазный и мир Грааля; Гурнеманц и Треврицент; Грааль и Шатель Марвей; Парцифаль и Гамурет; Гамурет и Гаван; Белакана и Герцелойда; Герцелойда и Ешута и т. д. и т. п.). В эту дуалистическую природу романа вписываются и две встречи Парцифалья с Кундри. Предыстория этой героини такова: она и ее брат были родом из языческого племени, представители которого отличаются чудовищным уродством. В качестве подарка оба были отправлены Анфортасу восточной королевой Секундильей. Король-рыбак оставил Кундри при Граале, а брата подарил Оргелузе, в которую был безумно влюблен.

Будучи вестницей Грааля, Кундри неожиданно появляется в самый разгар праздника короля Артура и, во-первых, рассказывает всем о роде Парцифалья, открывает его родственные связи; во-вторых, громогласно при всех напоминает Парцифалью о его грехах: убийстве Итера и не заданном Анфортасу вопросе; в-третьих, призывает его и других рыцарей в Шатель Марвей. Второй раз Кундри появится ближе к финалу романа, чтобы указать сыну Герцелойды путь в Мунсальвеш. Резкость и дерзость ее речей при первой встрече и проявленное участие, просьба о прощении во второй являются отражением самой сути Грааля: либо ты достоин его, либо нет. Компромисс невозможен.

Пристыженный Кундри,

Герой Парцифаль промолвил так:
«Душу мою застилает мрак.
Вот здесь я стою перед вами
И выразить не могу словами,
Какой измучен я тоской...
Не нужно радости мне людской,

И я назад к вам не приду,
Пока Грааль вновь не найду...
Я сознаю, в чем я виновен:
Был непомерно хладнокровен.
Мне быть не может оправданья,
Поскольку выше состраданья

Законы вежества поставил!
И ради соблюдения правил
Молчал перед лицом несчастья,
Ничем не выразив участия.
Анфортасу, кому в ту ночь
Я мог, обязан был помочь!..

Вопрос с моих не сорвался губ
Потому, что молод я был и глуп,
Но совестью клянусь моею,
Что возмужаю, поумнею
И подвиг свой святой свершу!..
Теперь прощайте!.. Я спешу!..»

[10, с. 423]

Прощаясь с Гаваном, сын Гамурета и Герцелойды в ответ на высказанную своим другом надежду на то, что «будет все в порядке, Бог милостив, хотя и строг», гневно восклицает:

«Бог?! Бог?! Но что такое — бог?!» —
Не наши ль судьбы так плачевны,
Чтоб мы не поняли того,
Сколь бесполезна власть его,
Сколь слаб и немощен всевышний!..
Служить ему? Нет! Труд излишний!
Я верен был ему и предан,
И я обманут им и предан.
Кто на него усердье тратит,
Тому он ненавистью платит.

Я ненависть его приму,
Но боле — не служу ему!..
О, есть иной предмет служенья!..
Эх, друг Гаван! В разгар сраженья
На помощь бога не зови.
Взывай к спасительной Любви,
Хранительнице нашей верной!
Прощай, мой друг нелицемерный,
И да хранит тебя Любовь!..
Кто знает, свидимся ли вновь?..»

[10, с. 426]

Герой стремится к Кондвирамур, но не может вернуться, так как дал себе слово сначала найти Грааль. После третьего свидания с Сигуной и ее прощения он, казалось бы, близок к цели. Но попытка Парцифаль проникнуть в Мунсальвеш силой (он сражается с рыцарем, охраняющим вход, и убивает его, а коня забирает) вновь отдалит его от заветной цели.

Далее потерявший веру Парцифаль встретит в Страстную Пятницу пилигримов, упрекающих его за то, что

«Святейший праздник на дворе,
А вы — в греховой мишуре —
Порочите господне имя!
Сегодня надобно босыми
Ногами хладный снег месить,
Не панцирь — рубище носить
И каяться, молить прощенья...» [10, с. 462].

Ропщущий на Бога герой вновь изложит им свою философию отрицания:

Был некто... тот, кому я честно
Служил средь бурь, невзгод, тревог.
Мой господин — он звался «бог» —
Моих стараний не заметил,
Мне злобой на любовь ответил
И надругался надо мной!..
Так кто ж, скажи, сему виной?!
Ни в чем не отступив от веры,
Страдаю я сверх всякой меры,
Я к помощи взывал его —
Он не услышал ничего,
Сим доказав свое бессилье!.. [10, с. 462]

Как хорошо видно из этих слов, служение Богу Парцифаль воспринимает как служение своему господину, сюзерену, отводя себе роль ленника, вассала. За свою безукоризненную службу он вправе ожидать награды, помощи, но ее нет. В логике героя это означает, что Бог «бессилен, немощен и слаб», поэтому недостоин верности. Ее достойна только Любовь.

В ответ на крамольную речь рыцаря отец семейства пилигримов настоятельно рекомендует ему посетить пещеру известного в этих местах отшельника, который смог бы его переубедить. Парцифаль отказывается, и только воспоминание о нежно любившей его и Господа Герцелойде побуждает героя все же проявить благочестие. Парцифаль находит для себя компромиссное решение:

Бог есть Любовь. Любовь есть Сила,
Та, что должна меня спасти
И в пещеру привести,
Где праведник живет, отшельник... [10, с. 463–464].

Пять лет скитаний и поисков заканчиваются для Парцифаля двумя неделями, проведенными с Треврицентом, находящим слова для прощения героя:

Племянник! Умысла дурного,
Поступок твой не содержал.
Ты — *Юности* принадлежал:

Еще не наступила *Зрелость*...
Но Честность ты явил и Смелость,
Сумев к Анфортасу попасть... [10, с. 478].

На этом заканчивается второй и начинается третий, финальный, этап развития героя, по крайней мере, той части его жизни, которая изображена в романе.

Как уже было сказано выше, брат Герцелойды Треврицент многое рассказывает Парцифалу и о семье, и о Граале. Важнейшей темой их бесед становится и вопрос о Боге. Отшельник напутствует племянника:

Бог это — *Верность*... Посему
Будь *верен* богу своему.
Бог — *Истина*... К безбожью
Идут, спознавшись с ложью...
Бог есть — *Добро*. А суть Добра
В том, чтоб душа была добра.
Что ни произошло бы —
Все восприми без злобы.
<...>
Господь — есть негасимый свет,
Кого он озаряет,

Того он одаряет
Любовью, лаской, теплотой!..
Но нет, не только добротой
Он землю покоряет:
Всесильный, он карает
Нас за преступные дела.
Он добр и *не приемлет* зла.
Но чуждый жажды мщенья,
Дарует нам прощенье...
[10, с. 467, 469]

В той системе координат, в которой находится Треврицент, отношения с Богом — это не куртуазная любовь и не куртуазное служение. Божью милость нельзя заслужить демонстрацией силы и вежества. Ее можно обрести аскезой и послушанием. Главная миссия Господа не мстить за причиненное зло или награждать за содеянное добро, но сострадать душам заблудших и «даровать им прощенье». Любовь к Богу подразумевает любовь к ближнему, это любовь-агапэ, любовь — сочувствие и милосердие. Это любовь не наивная, детская, но осознанная, принятая и умом, и душой, и сердцем. И это новое для Парцифала понимание любви качественно меняет духовный его облик.

Уезжая когда-то от матери, Парцифаль не знал о ее смерти. Покидая Кондвирамур, он не знает, что оставил в ней две жизни. Став королем Грааля, он призывает к себе жену и двух детей. Историей Лоэрангрин (Лоэнгрин), одного из сыновей Парцифала,

Вольфрам заканчивает свой роман⁶⁸. Начав с ретроспективы (история Гамурета), в финале он рисует перспективу, будучи уверен в вечном существовании главного предмета своего изображения — Святого Грааля.

4.2.3. Специфика рыцарского романа, его роль и значение для последующего развития европейских литератур

Подводя итог всему сказанному выше, отметим, что согласно точке зрения известного российского медиевиста А. Д. Михайлова, генетически к рыцарскому роману (по крайней мере, к французскому) ближе всего стоит народно-героический эпос, воплощенный в так называемых «жестах» (*chanson de geste*). В то же время роман уже далеко уходит от старого эпоса в следующих аспектах (по Е. М. Мелетинскому и А. Д. Михайлову):

- гораздо большую роль, чем в эпосе, в повествовании играют фантазия и вымысел; повествование уже не претендует на историческую или мифологическую достоверность;

- предпочтение отдается сказочно-авантюрной стихии, в рамках которой решается вопрос о соотношении личных чувств и социальных обязанностей;

- рыцарский подвиг совершается не столько из родового долга или патриотических побуждений, сколько ради личного самосовершенствования и самоутверждения, из желания добыть славу себе и превознести имя своей дамы;

- авторский интерес сосредоточивается на изображении душевной жизни героев; их характеры теряют свою однозначность и становятся более глубокими и человечными; при этом ориентированность авторов романов на традиционные архетипические образы и отношения (а не на подражание внешнему миру) не позволяют им выйти из знакового, символического контекста;

⁶⁸ История Лоэнгрин послужила темой нескольких отдельных романов. По легенде, Лоэнгрин, будучи Хранителем Грааля, был отправлен к Эльзе Бранбургской, у которой несправедливо отняли королевство. Молодые люди влюбились друг в друга, и Лоэнгрин остался у Эльзы с условием: она никогда не спросит, кто он и откуда. Условие было нарушено, «явился лебедь и увез / В неведомые дали / Сына Парцифалья».

— по ходу развития сюжета герою приходится сталкиваться с внешними препятствиями и внутренними недостатками, символизирующими путь познания им мира и путь самопознания; при этом принципиально важно, что изображенный мир не многолик или безлик, а внутренние противоречия всегда преодолимы (в отличие от романа более позднего времени);

— впервые проявляется усиленное внимание к женским персонажам, их образы начинают индивидуализироваться, а характеры зачастую ведут романную интригу;

— углубляется символический и аллегорический план произведения, что соответствует духу христианского сознания;

— усиливаются роль автора произведения и его ориентированность на привлечение внимания читателя.

Все сказанное определяет и роль романа в последующем развитии европейских литератур.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. *Жизнеописания трубадуров* / сост. и вступ. ст. М. Б. Мейлаха. М. : Наука, 1993. 736 с. (Литературные памятники).

2. *История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение* : учеб. для филол. спец. вузов / М. П. Алексеев, В. М. Жирмунский, С. С. Мокульский, А. А. Смирнов. М. : Высш. шк., 1987. 415 с.

3. *Косиков Г. К.* К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени) // Литература Средних веков, Ренессанса и Барокко. Вып. 1. Проблемы жанра в литературе Средневековья. М. : Наследие, 1994. С. 45–87.

4. *Легенда о Тристане и Изольде* / подгот. А. Д. Михайлов. М. : Наука, 1976. 735 с. (Литературные памятники).

5. *Мейлах М. Б.* Язык трубадуров. М. : Наука, 1975. 240 с.

6. *Морозова М. Н.* Рыцарский стихотворный роман во Франции в XII–XIII вв.: проблема жанра : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2010. 23 с.

7. *Никола М. И., Попова М. К., Шайтанов И. О.* История зарубежной литературы Средних веков : учеб. для вузов. М. : Юрайт, 2014. 451 с.

8. *Песни трубадуров* / пер. А. Наймана. М. : Наука, 1979. 260 с.

9. *Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов.* М. : Худож. лит., 1974. 575 с. (Библиотека всемирной литературы).

10. *Средневековый роман и повесть.* М. : Худож. лит., 1984. 640 с. (Библиотека всемирной литературы).

11. *Хейзинга Й.* Осень Средневековья / пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова. М. : Наука, 1988. 544 с.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Художественные тексты

Бедье Ж. Роман о Тристане и Изольде. Любое издание.

Вентадорн Б. де. Песни / Б. де. Вентадорн. — М. : Наука, 1979. — 98 с. (Литературные памятники).

Прекрасная Дама : Из средневековой лирики / сост. и примеч. А. В. Парина, О. В. Смолицкой ; предисл. А. Д. Михайлова. — М. : Московский рабочий, 1984. — 462 с.

Труа К. де. Ланселот, или Рыцарь Телеги / К. де Труа ; пер. со старофр. Н. В. Забабуровой, А. Н. Триандафилиди. — Ростов н/Д : Изд-во Южного федер. ун-та, 2012. — 328 с.

Труа К. де. Персеваль / К. де Труа ; пер. со старофр., прозаич. пересказ Д. Вишневского ; поэтич. пер. И. Евсы ; предисл. В. Татаринова. — М. : Эксмо, 2006. — 428 с.

Труа К. де. Персеваль, или Повесть о Граале / К. де Труа ; пер. со старофр. Н. В. Забабуровой, А. Н. Триандафилиди ; вступ. ст., примеч. Н. В. Забабуровой. — М. : Common place, 2015. — 406 с.

Труа К. де. Эрек и Энида. Клижес / К. де Труа ; пер. Н. Я. Рыковой, В. Б. Микушевича. — М. : Наука, 1980. — 512 с. (Литературные памятники).

Эшенбах В. фон. Титурель / В. фон Эшенбах ; пер. со средневерхненемец. и коммент. В. Микушевича. — М. : Энигма, 2009. — 112 с.

Исследования

Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М. : Худож. лит., 1975. — С. 301–308.

Брюнель-Лобришон Ж. Повседневная жизнь во времена трубадуров / Ж. Брюнель-Лобришон, К. Дюамель-Амадо. — М. : Мол. гвардия, 2003. — 416 с.

Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха / М. Л. Гаспаров. — М. : Фортуна Лимитед, 2003. — 272 с.

Иванов К. А. Трубадуры, труверы и миннезингеры / К. А. Иванов. — М. : Ломоносовъ, 2014. — 240 с.

Мелетинский Е. М. Средневековый роман. Происхождение и классические формы / Е. М. Мелетинский. — М. : Наука, 1983. — 304 с.

Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе / А. Д. Михайлов. — М. : Наука, 1976. — 351 с.

5. ГОРОДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В средневековой Западной Европе первые города начинают появляться примерно с IX века, в X–XII веках они активно развиваются и достигают расцвета к XII–XIII векам, когда в них складывается особая культура, связанная с новым представлением о мире и о человеке. Дальнейший рост городов связан больше с экономическими показателями, когда города могли постепенно превращаться в самостоятельные объединения, существующие как «государство в государстве». Так, например, произошло с Флоренцией, родиной великого Данте, чья судьба неразрывно связана с политикой этого города.

Средневековому городу посвящено большое количество работ современных западных и отечественных исследователей. Суммируя содержащиеся в них сведения относительно символической наполненности городского пространства, отметим, что тремя центральными точками города ученые называют феодальный замок, собор и городскую ратушу, на которой висели механические часы — главный символ изменившегося по сравнению с ранним Средневековьем сознания.

Применительно к литературе эти пространственные ориентиры могут означать присутствие в городской литературе тех ли иных жанров. В феодальном замке популярными оставались рыцарская литература, романы и поэзия. Хозяева и обитатели дворянского жилища ценили изысканный стиль, символику и аллегоризм повествования, отразившиеся в эпосе городской литературы.

Собор всегда был духовным центром города, воплощением его религиозной составляющей. Горожане с почтением относились к церкви, поэтому здание городского собора могло строиться десятилетиями и даже столетиями. Особенно это касалось соборов готических, сама архитектура которых (уходящие под купол ряды витражей) отражала главную особенность средневекового мышления, связанную со стремлением человека к «миру горнему», к небу, к Богу.

Церковный храм и проводимое в нем священнодействие с его жестко регламентированным ритуальным ходом службы подарило средневековой литературе различные драматические жанры. Кстати сказать, именно с появлением средневековой городской драмы заканчивается формирование средневековой литературы как единой родо-жанровой системы.

Третий центр городского пространства — ратуша (муниципалитет) и прилегающая к ней площадь — символически связан с жизнью простого населения. Бюргеры, мастера и ремесленники составляли значительную часть населения средневекового города. В сфере их интересов — малые повествовательные жанры, короткие развлекательные и поучительные истории, по форме и содержанию близко стоящие к анекдоту. Также городская площадь — это место проведения средневековых карнавалов, которые суть «сама жизнь, но оформленная особым игровым образом» [1, с. 12].

Еще одной немаловажной частью городской архитектуры и культуры становятся университеты, здание которых иногда выносится за пределы города, а иногда включается в его внутреннее пространство. Время активного их роста и процветания — начало XIII века, хотя первый в Европе университет, Болонский, появился на исходе XI века, в 1088 г. За ним в середине XII века открывается Парижский университет, а в самом начале XIII века последовательно возникают Оксфорд, Кембридж и Саламанка. Студентско-школярская литература подарила европейской литературе такой интереснейший и уникальный феномен, как поэзия вагантов.

В целом родо-жанровую систему городской литературы можно представить в виде схемы (рис. 2).

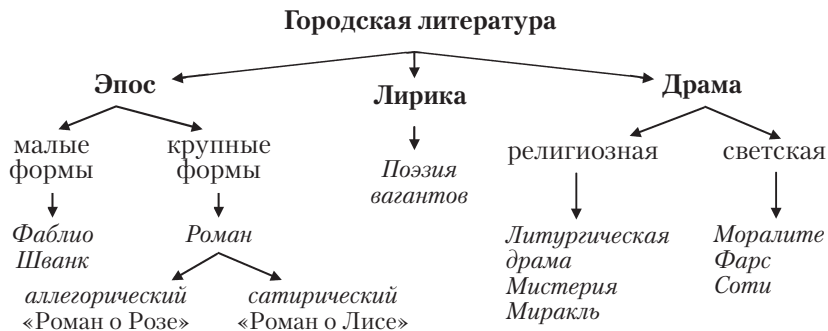


Рис. 2. Родо-жанровая система городской литературы

Рассмотрим последовательно каждый род городской литературы (эпос, лирику, драму) и входящие в него виды (жанры).

5.1. ГОРОДСКОЙ ЭПОС

5.1.1. Малые эпические формы. Фаблио и шванк

Эпос городского сословия развивается в больших и малых формах. К большим относятся такие памятники, как «Роман о Розе» и «Роман о Лисе». Малые представлены оригинальным средневековым жанром, имеющим во Франции название фаблио, в Германии — шванк, а в Италии — фацеция.

Общее число дошедших до нас текстов французских фаблио невелико. По разным источникам оно колеблется от 150 до 350. Чаще всего фаблио безымянны, однако многие произведения сохранили имена создавших их авторов. Другое дело в Германии. Там популярность шванка была выше, и авторское начало в них выражено сильнее. Самыми известными сочинителями шванков считаются Ганс Сакс и Шрик(к)ер. Последнему принадлежит целый цикл шванков, объединенный общей фигурой главного героя — попа Амиса. Изначально фаблио и шванки излагались стихами — восьмисложниками с парной рифмой (кстати, этой же формой пользовались и авторы многих рыцарских романов). Позднее появляются и прозаические тексты.

Приведем примеры отдельных образцов данного жанра.

Фаблио «Снежное дитя». Данное фаблио открывает известную рукопись под названием *Carmina Burana*, обнаруженную в XIX веке и известную как самый крупный сборник лирики вагантов.

Я расскажу вам, не шутя,
рассказ про снежное дитя...
Жила-была на свете баба —
жена доверчивого шваба.
Был этот шваб купцом, видать.
Ему случалось покидать
пределы города Констанца.
Уедет — в доме смех да танцы.
Муж далеко. Зато жена

толпой гуляк окружена,
ватагой странствующих мимов,
шутов, вагантов, пилигримов.
Ну, словом, благородный дом
был превращен в сплошной Содом.
Не удивительно, что вскоре,
покуда муж болтался в море,
раздулось брюхо у жены
(тут объясненья не нужны),

и, как велит закон природы,
 в урочный час случились роды,
 явился сын на белый свет...
 Затем прошло еще пять лет...
 Но вот, закончивши торговлю,
 под обесчещенную кровлю
 из дальних странствий прибыл муж.
 Глядит: ребенок! Что за чушь?!
 «Откуда взялся сей мальчишка?!»
 Дрожит жена: «Теперь мне крышка».
 Но тут же, хитрости полна,
 Затараторила она:
 «Ах, обо мне не думай худо!
 Случилось истинное чудо,
 какого не было вовек:
 сей мальчик — снежный человек!
 Гуляла в Альпах я однажды
 и вдруг занемогла от жажды,
 взяла кусочек снега в рот —
 и вскоре стал расти живот.

О, страх, о, ужас! Из-за льдышки
 я стала матерью мальчишки.
 Считай, что снег его зачал...»
 Супруг послушал, помолчал,
 а через два иль три годочка
 с собой взял в плаванье сыночка
 и, встретив первого купца,
 за талер продал сорванца.
 Потом вернулся он к супруге:
 «Мы были с мальчиком на юге,
 а там ужасный солнцепек.
 Вдруг вижу: парень-то потек
 и тут же превратился в лужу,
 чтоб ты... не изменяла мужу!»
 Сию историю должна
 запомнить всякая жена.
 Им, бабам, хитрости хватает,
 но снег всегда на солнце тает!
 [5, с. 11]

Перевод Л. Гинзбурга

Шванк из книги «Поп Амис» Штрикера.

О городке он слышал много
 И за добычей в путь-дорогу
 Пуститься через сорок дней
 Решил. Сначала двух пажей
 Послал он в город — побираться
 И меж людьми прослыть стараться
 Слепыми и хромыми там.
 Когда ж он в город прибыл сам,
 То о святынях в тот же миг
 Великий поднял шум и крик:
 Мол, чудеса творить он может,
 И, если боль кого тревожит,
 Пусть лишь попросит: «Исцели».
 Вот два пажа к нему пришли,
 Чтоб выполнить его наказ.

И что же — каждый был тотчас
 Реликвиями исцелен.
 Тут в городке пошел трезвон:
 До всякого, кто не был глух,
 Дошел о чуде громкий слух,
 Болтали и жужжали,
 Чтoб все к попу бежали.
 Итак, пошел с дарами всяк,
 Будь он богач или бедняк.
 И горожан надуть толпу
 Не стоило труда попу.
 Дарами щедро награжден,
 Покинул быстро город он [10].

*Перевод
 М. Замаховской*

*Стихи
 1289–1316*

Фаблио «О коротком плаще». Действие разворачивается при дворе короля Артура, где неожиданно появляется незнакомец с волшебным плащом, который будет впору лишь даме, верной своему возлюбленному. Первой плащ примеряет королева Джиньевра. Плащ короткий. Те же действия с тем же результатом проделывают все остальные дамы. Это весьма забавляет сенешаля Кея и оскорбляет и печалит рыцарей Круглого стола. Наконец одной девиц удастся всех порадовать своей верностью. Однако быстро выясняется, что она лишь вчера прибыла в Камелот к своему возлюбленному.

Уже эти немногочисленные примеры позволяют сделать определенные выводы о специфике самого популярного жанра городской литературы. Во-первых, совершенно очевиден тот факт, что общий его пафос — комический, со всеми возможными его регистрами, от юмористического до остросатирического. Во-вторых, с достаточной долей условности сюжеты фаблио/шванков можно распределить по трем основным группам (подчеркнем, что темы каждого произведения зачастую пересекаются, поэтому один и тот же текст может принадлежать разным группам).

Первую группу составляют произведения с бытовыми (семейно-бытовыми) сюжетами. Тема адюльтера, супружеской измены — одна из любимейших тем фаблио. Вызвано это, с одной стороны, тем, что материал своих произведений сочинители черпали в повседневной жизни. Это те животрепещущие проблемы, которые беспокоят горожанина здесь и сейчас. А что ближе всего каждому, как не проблемы брака и поведения супругов в нем? Тем более что комических ситуаций они дают предостаточно.

С другой стороны, церковное определение женщины как «сосуда греха» задает фаблио явно ощущаемый антифеминистский пафос, вполне соответствующий мнению средневекового мужчины о том, его «вторая половина» недалеко ушла от прародительницы Евы, чье любопытство привело к изгнанию из рая. И до сих пор все искушения и соблазны идут только от нее, а потому должны быть обличены и подвергнуты суровому наказанию.

Вторая группа фаблио и шванков характеризуется антицерковным, антиклерикальным⁶⁹ содержанием. Вопросы религии были

⁶⁹ От «клирик» — служитель церкви.

прочно вписаны в жизнь средневекового горожанина, считающего своей обязанностью следование религиозным обрядам. Вместе с тем в его сознании все отчетливее проступает разница, комический контраст между словами и поступками церковнослужителей. Проповедуя воздержание, они ведут себя похотливо, изрекая высшие истины, зачастую демонстрируют крайнюю степень невежества и т. д. Чуть позднее, в одном из великих произведений итальянской литературы, в «Декамероне» Боккаччо, в седьмой новелле третьего дня (попутно отметим, что жанр новеллы своим возникновением и развитием многим обязан фавлю), ее герой, монах, убеждает пришедших к нему прихожан: «Делайте то, что мы говорим, а не то, что мы делаем». Форма вступает в противоречие с содержанием, и это придает ситуации комический оттенок.

Третья сюжетная группа фавлю, самая малочисленная, направлена против норм и устоев рыцарской культуры, ее пафос — антикуртуазный, поэтому мы не найдем в этих текстах (как, впрочем, и в текстах других групп) ничего мистического, фантастического или чудесного. Никаких возвышенных чувств. И даже если речь идет о Камелоте, высокий пафос, присущий рыцарской литературе, сознательно снижается, стиль повествования переходит на уровень обыденности, будничности.

Итак, женские измены, лживость и аморальность проповедников, их корысть и лицемерие, тупость мужланов вилланов (крестьян), кичливость рыцарей — вот далеко не полный перечень проблем, с которыми сталкивался житель средневекового города и которые становились предметом изображения в предпочитаемых им произведениях.

Воплощение подобных сюжетов не требовало от их создателей глубокого проникновения во внутренний мир героев, изображения характера персонажа. Образы фавлю и шванков лишены индивидуальных черт. Про них, пожалуй, нельзя сказать, что они представляют собой определенный литературный тип, но то, что в пределах сюжета персонажи ограничены рамками какого-либо амплуа, не подлежит сомнению.

Самыми часто встречающимися «масками» фавлю являются недалекая старуха, сводня, глупый муж, сластолюбивая жена и пр. К числу центральных персонажей принадлежат также фигуры попа и виллана. Особенность двух последних состоит в том, что

они в разных ситуациях, в разных сюжетах оцениваются по-разному. И тот и другой могут быть как жадными, трусливыми, похотливыми и недалекими, так и находчивыми, остроумными, достойными восхищения. Как правило, оценка героя фаблио однозначна, но в более поздних произведениях она может быть усложнена. Тот же поп Амис — мошенник, плут и пройдоха, преследующий во всем только собственную выгоду, но те качества, которые он демонстрирует, пытаясь достичь собственных целей (ум, смекалка, быстрота реакции), позволяют дать этому персонажу положительную оценку.

Немаловажной чертой фаблио и шванков является также присущий им назидательный, морализаторский тон. Дидактика и сатира узаконивают главный принцип городского малого эпоса, знакомый литературе со времен Античности: «развлекая — поучать». Без того чтобы преподать слушателю определенный урок, лишний раз подчеркнуть незыблемые ценностные ориентиры (чаще всего — религиозные), эти жанры существовать не могут.

Занимательные и поучительные сюжеты фаблио и шванков оказали значительное влияние на дальнейшее развитие литературы. В первую очередь это касается так называемых бродячих сюжетов, то есть описания таких ситуаций, которые повторяются в текстах художественных произведений разных стран. Так, например, большой популярностью пользуется шванк о попе Амисе, где главный герой, попав в королевский замок, объявляет себя художником, картины которого видят только те, кто рожден в законном браке. Попу Амису верят, заказывают ему портреты и пейзажи, а он вдохновенно размахивает кисточкой над белым холстом, спрашивая заказчика, нравится ли ему картина. Знатные вельможи, с оглядкой на окружающих, которые тоже боятся того, что кто-либо усомнится в их правах на наследство, не смеют признаться, что ничего не видят, и спешат отдать деньги за полотно и распрощаться с художником. Довольный Амис набивает золотом кошелёк и, посмеиваясь, покидает замок. Сходство этого шванка со знаменитой сказкой Андерсена о голом короле совершенно очевидно.

Явное свидетельство обращения к сюжетам фаблио, шванка и фацеции можно найти у таких мастеров слова, как Боккаччо, Рабле, Мольер. Развитие этого жанра повлияло на становление фарса как одного из ведущих драматических жанров городской

литературы. Отголоски фаблио слышатся у Оноре де Бальзака, Ги де Мопассана, Шарля Костера и других писателей.

5.1.2. Большие эпические формы

5.1.2.1. Сатирический (животный) эпос. «Роман о Лисе»

Комическое начало в литературе средневекового города дало о себе знать не только в малых, но и в крупных формах — таких, например, как сатирический эпос «Роман о Лисе». Данное произведение имеет два источника: древнюю (в том числе античную) басенно-сказочную традицию и средневековую, известную по рассмотренному выше жанру фаблио. События и образная структура большинства эпизодов, включенных в роман, восходят к упомянутым ранее «бродячим сюжетам», хорошо известным в предшествующей литературе.

Истории, бытовавшие изначально в качестве самостоятельных, позднее объединились в цикл, который и был условно назван «романом» (вполне возможно, по аналогии с рыцарскими романами, чтобы комически подчеркнуть значимость создаваемого отнюдь не в аристократических кругах текста, пародирующего к тому же жизнь высшего общества). Отдельные его главы (так называемые бранчи, от фр. *branches* — ветки, ветви) представляют собой вполне завершённые художественные произведения. Сложившийся к середине XIII века под пером безымянных авторов «Роман о Лисе» (хотя в Средние века о Лисе писали Пьер Сен-Клу, Нивард Гентский, Генрих Лицемер, Ришар де Лизон и др.) состоит из 26 бранчей, объединённых фигурой главного героя — хитрого лиса Ренара⁷⁰. Этимология имени данного персонажа прояснена не до конца. Учёные выдвигают несколько версий происхождения этого зоонима: согласно первой оно переводится как «Закаленный дождем», по другой — «Властный, сильный король», а по третьей — «Сильный советом», «Изворотливый хитрец».

⁷⁰ Здесь и далее имена героев приводятся в разной редакции, в зависимости от языка оригинала (англ. Рейнгард, нем. Рейнеке) или установки переводчика (медведь Брюн / Бирюк, волк Изенгрин / Изенгрим, лисица Фьер / Фьера, кот Тибер / Тибо / Тьебо и др.).

Вместе с тем большинство исследователей убеждено в германском происхождении имени героя, что дает основание предположить нефранцузские корни образа, получившие, однако, литературную обработку именно на французской почве.

Главный художественный прием, используемый в «Романе о Лисе», — аллегория. Вот что пишут по этому поводу исследователи Р. М. Самарин и А. Д. Михайлов:

«В основе всего этого гигантского создания лежал некий единый замысел... создаваемый последовательным уподоблением животного мира миру феодальному. Конечно, доля сопоставления басенного мира животных с социальным миром наличествует в этом жанре всегда. Но здесь такое сопоставление имеет характер подлинного маскарада, настойчиво и точно переносящего на зверей чины и типы феодального строя, на звериное житье — черты феодального быта.

Звериная держава управляется императором Львом, именуемым Нобль (Благородный). Это злая сатира на королевскую или императорскую власть. Сам Нобль благороден и справедлив, но его вассалы — стая хищников, обступивших его трон: они хозяйничают, как хотят, за его спиной. Здесь и мрачный волк Изенгрим со своей ненасытной и коварной супругой, и лукавый кот Тьебо, и неповоротливый обжора медведь Брюн; есть среди них и трусливый баран Белин, послушный любому зову и готовый на любую глупость. Ослу Бернару неблагочестиво присвоен высокий титул архиепископа звериного царства. <...> В проделках Ренара отражается дух общества, в котором он живет и в котором право кулака оказывается решающим, а слабый всегда должен трепетать перед сильным» [4, с. 575].

Однако «Роман о Лисе» — это не только социальная сатира. Как отмечают другие исследователи, в частности М. Луценко, это еще и пародия на героический эпос и куртуазный роман (см.: [5]). Например, вещицы Ренара или петуха Шантеклера явно напоминают сходные сцены «Песни о Роланде» и «Песни о Нибелунгах». Неожиданно вклинивающиеся известия о состоявшемся/несостоявшемся приключении, периодические обращения к читателю/слушателю явно пародируют стилистические черты рыцарского романа. Узнаваемыми для средневекового читателя становятся и эпизоды, в которых королева (львица Фьера) изменяет мужу (льву Ноблю) с его вассалом Ренаром (Изольда, Гвиневра), дарит

ему перстень (Изольда, Лодина) и др. Да и сами авантюрно-любовные куртуазные ценности, воплощенные через изображение судов, празднеств, осады замков, героических битв и поединков, заметно развенчиваются в романе, создаваемом совсем другим сословием.

Так же, как и фаблио, «Роману о Лисе» свойственны помимо антикуртуазных антифеминистские и антиклерикальные настроения. Однако в силу того, что роман создавался на протяжении десятилетий разными авторами, оценки отдельных персонажей в нем не столь однозначны. Так, женские образы произведения подаются чаще всего в обличительном аспекте. Львица Фьера, волчица Грызента, жена Ренара Эрмелина легко идут на измену мужьям, устраивают перепалки, дерутся друг с другом, вводят в соблазн доверчивых мужчин. Но та же Эрмелина, зная, что мужу грозит смертельная опасность, мчится к королю с богатым выкупом за голову мужа. Ренар же при этом разглагольствует о женской ветрености, предполагая, что, умри он от рук палача, жена за три дня найдет себе другого, и даже называет имя своего преемника на брачном ложе. Также на фоне своего тщеславного мужа петуха Шантеклера выгодно смотрится его жена, мудрая курица Пинта.

Та же двойственность ощутима и в оценке церковников. Одни честно справляются со своими обязанностями, другие лгут, изворачиваются, бессовестно присваивают чужое.

«Сатире подвергаются и религиозные обряды. Так, Тибер и Ренар празднуют вечерню; со всеми подробностями происходят похороны курицы Пинты. Пьяный волк Примо, брат Изенгрин, стриженный Ренаром и облаченный в церковные одеяния, во все горло поет мессу: очевидно, автор хотел показать, что часто священник отличается от прихожан одним лишь одеянием и бритой головой...

В «Романе...» присутствует и критика исповеди. Несколько раз Ренар исповедует в своих грехах, но чаще всего его раскаяние притворно, и сразу после исповеди он принимается за свое (так, в седьмой ветви он съедает своего исповедника). Даже отлучение от церкви не особо пугает Ренара.

Большинство персонажей отправляется в паломничество из выгоды, а не из религиозного чувства: Ренар становится паломником, чтобы избежать казни; баран Белен отправляется в путь, так как его хозяин хочет сделать из его шкуры сапоги; осел Бернар готов

отправиться в паломничество, устав таскать мешки с углем. Но никто так и не доходит до конечной цели.

Даже чудеса подвергаются сомнениям: на могиле святой мученицы, курицы Купе, заяц Куар излечивается от лихорадки, а Изенгрин — от боли в ушах. Автор добавляет: если бы речь шла не о святине, придворные посчитали бы, что все эти чудесные излечения — ложь» [6].

Чтобы дать читателям представление о стиле «Романа о Лисе», приведем отрывок из первой ветви этого произведения, где король Нобль осаждает замок Ренара (стихи 1621–1830), а последний, стоя на башне замка, вспоминает о своих проделках.

Вот император Властелин
Уже близ крепостных куртин,
Где скрылся Лис: что крепки тыны,
Валы, бойницы, рavelины,
Донжон для арбалетных стрел
Недостижим, он разглядел.

<...>

Владыка слез с коня у врат.
Бароны спешиться спешат
И, в боевом обстав порядке
Всю крепость, ставят там палатки.

<...>

Враг Лису сильному не страшен.
Он всходит на одну из башен
И, Изенгрину усмотрев
С Грызентой⁷¹, ставших меж дерев,
Кричит им что есть мочи с вышки:

«Сир куманек, ну как делишки?
Как вам мой замок?
Где найдешь
Другой, чтоб так же был хорош?

Вам, госпожа Грызента, рад
Всегда давить я виноград:
А что рогач, пастух ваш, воет,
Ревнуя, — нас не беспокоит.
И вас, сир кот Тибер, на пушку
Я взял, легко загнав в ловушку,
И продержал в тюрьме, пока

Не выдал полностью пайка:
Сто палок дали вам, бедняге,
И лишь тогда — глоточек влаги,
А вас, мессир Бирюк-медведь⁷²,
Заставил впрямь я попытеть,
Когда вы возжелали меда,
Меж тем как вас ждала невзгода
И вы ушей лишились здесь,
Чему народ дивился весь.
Сеньор мой Шантеклер⁷³,
в охотку,

Когда я вас схватил за глотку,
Тянули славный вы мотив —
И ускользнули, лишь схитрив.

⁷¹ «И, Изенгрину усмотрев / С Грызентой...». Волк *Изенгрин* — коннетабль (высшая военная должность) короля, *Грызента* (Эрсан) — его жена.

⁷² *Медведь Бирюк* (Брюн, бурый) — королевский гонец.

⁷³ Петух *Шантеклер* (певец зари) — отец большого семейства, бахвал и зазнайка.

Вам, дон Брехмер-олень⁷⁴, насилье
На пользу: впившись в сухожилье,
Хвалой вас хитрой я отвлек,
И в три ремня длиною клок
С хребта у вас снесли собаки;
Здесь все свидетели той драки.
Плешак, сеньор крысиный, ловко

Моя сдавила крысоловка
Вам грудь, когда, беря на зуб,
Искали лучшую средь круп.
Мессир Тьеслин⁷⁵, небось, угас,
Клянусь святым Мартином, в вас
Весь интерес к моей затравке:
Лишились бы последней ставки,
Не дай я вам убраться с миром,
Когда, оставшись с вашим сыром,
Тотчас пустил его в еду,

В чем острую имел нужду.
А помните, Руссо-бельчонок,
Как выбивались из силенок,
Хотя пришлось всего-то мне
Дать клятву, что конец войне,
Чтоб вы немедля слезли с дуба:
А я уж, в хвост вонзив вам зубы,
Своей не упустил цены,
И были очень вы грустны.
Что долгим всех томить разбором!

Хоть каждый здесь покрыт позором,
Не стану подводить итог,
Покуда месяц не истек...
<...>

«Ах, Лис мой, Лис,— промолвил
лев. —

Гордитесь, укрепить сумею
Свой дом, но брешь найдет в защите

Осада; крепость вы сдадите.
Клянусь, что вам не дам житья
И не уйду, пока жив я.
В грозу и в дождь до смерти
самой
Осадой вас томить упрямой
Готов, ваш замок одолею

И в нем повешу вас за шею».
Ночь спало население стана
И поднялось назавтра рано.
Король баронов подозвал:
«На приступ я даю сигнал,
И мы, умело атакая,
Из замка выбьем негодяя».
Тут поднялся ужасный шум,
И войско ринулось на штурм.
Был приступ тот необычаен,

Невидан, небывал, отчаян:
С утра до наступленья мрака
Шла непрерывная атака,
Лишь тьма остановила их,
Все разошлись, и стан затих.
Назавтра вновь после еды
Взялись за ратные труды,
Но в результате всех усилий
Один лишь камень отвалили.
Полгода длится суматоха,

А Лису вред — как от гороха:
Хоть не было ни часу в дне,
Когда б не шли войска к стене,
Но замку был от их попыток
Всего лишь на день убыток.
Раз вечером, себя измучив
И штурмом тягостным
наскучив,

⁷⁴ Олень *Брехмер* (Бришмер) — сенешаль короля.

⁷⁵ *Тьеслин* — ворон, у которого Ренар когда-то выманил кусок сыра (известнейший эзоповский сюжет).

Укрылась по квартирам рать,
Чтоб в безопасности поспать.
Рассерженная королева,

На короля исполнясь гнева,
Поодаль от него легла.
А Лис в ту пору на дела
Из замка выбрался втихую.
Картину видит он такую,
Осину обежав и клен,
И дуб, и ясень: всюду сон —
И заплетать давай под храп
Все множество хвостов и лап,
Чтоб каждый был к стволу
привязан.

Придумщик дьявольских проказ он.
Примотан сам король за хвост —
И узелок весьма не прост!
После чего он к королеве,
Лежащей на спине при древе,
Под бок ложится, но она
Не пробудилась ото сна,
Решив, что это муж хлопочет,
Поскольку так мириться хочет.
А дальше вот что: все же пыл

Ее, о ужас, разбудил,
И, Лиса опознав, в великом
Смятенье разразилась криком
Она, а уж заря, взошед,
На мир струила яркий свет.
И столь был крик ее истошен,
Что вмиг стал лагерь суматошен:
Все, увидав, как в кураже
Лис рыжий лез к их госпоже
И с нею учинил потеху,

Возмущены, им не до смеху.
«Вставайте! — все кричат. —
Подъем! Покончим с дерзким
наглецом!»

Сир Властелин, во весь свой рост
Поднявшись, тянет, крутит хвост:
Ни с места — рвется от укрута
И растянулся на полфута.
Другие, тужась, от надсада
Чуть тоже не лишились зада.
Улитка же, Медлив-слизняк,

Носящий королевский стяг,
Был в спешке Лисом не опутан,
Бежит освободить от пут он
Других, выхватывает меч,
Чтоб поскорей узлы рассечь,
Но сгоряча хвосты и лапы
Так рубит, что кругом культияпы:
Разорван узел за узлом,
Но каждый иль бесхвост, иль
хром,

Под вой и яростные клики,
Как могут, все спешат к владыке.
Лис, приближение врагов
Заметив, был бежать готов,
Уже нырнул в дыру в ограде,
Но дон Медливым схвачен сзади:
Поймав одну из лап, держал
Злодея доблестный вассал.
Тут стал король весьма проворен,
И тотчас каждый конь прищпорен,
И, Лиса пленного вручив
Владыке, счастлив дон Медлив
[9, с. 61–67].

Перевод А. Наймана

Далее по сюжету Нобль приговаривает хитрого Лиса к казни, чему безумно рад его вечный соперник и враг волк Изенгрим. Все звери вступают в драку с плененным Ренаром, стараясь укусить его побольнее, и только кузен Лиса, благодушный барсук Гринбер,

и лъвица Фьера пытаются защитить его. Не помогает Лису и высказанное им желание облачиться в рясу и уйти в монастырь. Помощь приходит из замка, откуда прибывают жена Ренара, его сыновья и домочадцы с богатым выкупом. Золото и серебро смягчают Нобля, и он решает отпустить своего слугу. Однако тут же появляется дама Лыса, королева крыс, чей муж Плешак был задавлен Ренаром в недавней схватке. Жизнь Ренара снова под угрозой, он, пытаясь спастись, залезает на дерево, но, понимая шаткость своего положения, спрыгивает, камнем в висок ранит Нобля и во время всеобщей суматохи ускользает в свой замок: «А Лыса вновь ищи-свищи: / Дрожите за свои плащи!».

Приведенный выше отрывок, где Ренар по очереди обличает всех зверей, заставляет вспомнить «Перебранку Локи», что косвенно подтверждает трюкстерские корни этого образа. Двойственность Лиса проявляется в том, что он показан то как герой-рыцарь, грубый и бессердечный, вписанный в систему феодальных отношений и вынужденный подчиняться ей, то как расчетливый и практичный горожанин. Обе эти роли связаны с неоднозначной оценкой его деяний. Поступки Ренара могут быть жестокими и циничными, преступными по отношению к тем, кто стоит ниже него на социальной лестнице. Но в большинстве случаев его поведение расценивается иначе. Лис Ренар — плут и хитрец, оптимистически настроенный, озорной и ловкий, легко и изящно одурачивающий тех, кто глуп, скуп, лицемерен или продажен. Обладая этими качествами, он может воплотиться в кого угодно с каким угодно результатом. Будучи абсолютно эгоистичным, заботясь, по большому счету, только о себе, он вместе с тем своей жизнерадостностью и остроумием привносит в жизнь особую, праздничную атмосферу. Все перечисленное сделало его образ одним из самых востребованных и любимых в городской среде.

5.1.2.2. Аллегорический эпос. «Роман о Розе»

Принципиально иная атмосфера царит в другом крупном произведении городской литературы — «Романе о Розе». Данное произведение долгое время было известно русскоязычному читателю в кратких пересказах, и лишь в начале XXI века вышли сразу два его полнотекстовых перевода — ритмизованный, выполненный

верлибром Н. В. Забабуровой (2001), и стихотворный И. Б. Смирновой (2007).

«Роман о Розе» принадлежит перу двух авторов. Начало произведения (4058 стихов) написано **Гильомом де Лоррисом** (*Guillaume de Lorris*, ок. 1210 — ок. 1240), приступившим к работе примерно в 30-е гг. XIII века. Спустя почти полвека после смерти де Лорриса, в 1275 г., **Жан де Мен** (*Jean de Meung*, ок. 1240 — ок. 1305) по прозвищу Клопинель (или Шопинель, что означает «хромой») взялся за продолжение произведения, ввел свою сюжетную линию и, переплетая ее с той, что была у его предшественника, дописал примерно 18 тысяч стихов, закончив роман.

«Роман о Розе» своими корнями восходит к хорошо освоенному средневековой литературой жанру «видения», а также к той широкой ветви античной эротической литературы, которая была тесно связана с философской (прежде всего платонической) традицией. Именно оттуда исходит поэтический культ Амура как сына Венеры, символизирующей высокую плотскую любовь, которой не было места в христианстве.

Главного героя романа — прекрасного юношу, уснувшего в Саду наслаждений, можно принять за рыцаря, тоскующего и томящегося любовью к своей Прекрасной Даме. Вот только идеальность его любви превосходит известную куртуазную концепцию этого чувства. Он не влюбляется в Донну, только прослышав о ее красоте. Точнее, влюбляется он даже не в женщину, а в Розу, отражение которой увидел в источнике. Степень идеализации любовного чувства поднимается на небывалую высоту. Здесь нет места реальности, здесь царит аллегория.

О предельном символизме и аллегоризме средневекового мышления мы говорили уже в главе 1. Рассмотрим эту особенность подробнее. Разделение универсума на «мир горный» и «мир дольный» предполагало, что все истинное и подлинно прекрасное находится «там», а «здесь» мы живем в искаженном и иллюзорном пространстве, где царит плоть и материя, а не божественный дух. Все, что дано человеку в земном мире, — это улавливать и трактовать для себя отнюдь не явный смысл и значение доходящих до него небесных «знаков», отраженных в вещах, событиях его как частной, личной, так и природной и общественной жизни. При этом за одним предметом или признаком вещного мира могло таиться сразу

несколько значений, зачастую противоположных. Так, например, белый цвет мог символизировать чистоту, непорочность, жизнь вечную и одновременно смерть, ад, вечный холод.

Один из авторов учебника по средневековой литературе М. И. Никола подчеркивает: «Люди Средневековья читали мир, как книгу, полную символических знаков, различая за материальным, видимым глазу, его скрытый высший смысл. Это делало возможным и обратный ход мысли. Если каждый объект земной реальности имеет соответствие в мире высших истин, естественно предположить, что и каждая абстрактная идея способна обретать материальную оболочку. Эту сторону сознания средневекового человека мы предлагаем называть аллегорической» [7, с. 183].

Именно так понимаемый аллегоризм и лег в основу художественной образности «Романа о Розе». Аллегоричен в ней и мотив сна (сон как странствие души в поисках идеала), и образы главных и второстепенных персонажей. Здесь аллегоризм соседствует с персонификацией — превращением абстрактных понятий в человеческие фигуры. Так появляются в романе аллегорические воплощения отвратительной Скупости или жалкой Старости или, наоборот, обаятельной Красоты и расточительной Щедрости и др.

Изысканная утонченность, более присущая первой (ее часто называют куртуазной) части романа, переходит в назидательность и дидактизм во второй, написанной Жаном де Меном. О специфических чертах этой части романа, а также произведения в целом замечательно пишет в предисловии к собственному переводу «Романа о Розе» Н. В. Забабурова. Ее разбор этого удивительного памятника средневековой литературы приведен в Приложении 1.

5.2. ЛИРИКА ВАГАНТОВ

Лирика вагантов наряду с поэзией трубадуров представляет собой один из ярчайших образцов поэзии, ассоциирующейся именно с эпохой Средних веков. Для доказательства того, что она на слуху у современного читателя, достаточно упомянуть знаменитый студенческий гимн всех времен и народов *Gaudeamus* (см. Приложение 2) или популярную «Песенку ваганта» («Прощание

со Швабией»): «На французской стороне, / На чужой планете / Предстоит учиться мне / В университете...».

Истоки появления этого феномена следует искать в жизни средневекового общества XIII века, в пору крестовых походов и расцвета университетов. Несколько упрощая суть исторических событий того времени, можно условно нарисовать следующую картину. Эпоха крестоносцев, стремящихся на Восток ради освобождения Гроба Господня, требовала от рыцарей в том числе и включения в свою свиту грамотных людей, которые вели бы расходы господина, записывали его подвиги, а самое главное — совершали все необходимые церковные обряды. Именно поэтому у каждого отправляющегося в поход сеньора рядом всегда был духовник (каноник⁷⁶, принимающий исповедь), контролирующий выполнение обязательных религиозных церемоний. Также ученые люди требовались и в городских церквях, «в канцеляриях графов, герцогов и королей, в консисториях аббатов, епископов, архиепископов и пап» [8, с. 445].

Спрос на грамотных клириков удовлетворяли появляющиеся один за другим европейские университеты. Такая ситуация длилась до тех пор, пока не возник своеобразный «кризис перепроизводства»: крестовые походы понемногу теряли свой масштаб, потребность в священнослужителях падала по мере того, как выпускники университетов заполняли все возможные вакансии и занять достойную должность становилось все труднее.

В результате завершившие обучение студенты были вынуждены либо совершенствовать свое образование в соседних университетах, либо путешествовать по Европе в поисках более-менее приличного места. Вскоре нашлось и словесное определение для таких людей — ваганты. Образовано оно было от латинского *vagantes*, что, собственно, и означает «бродячие люди» (лат. глагол *vagari* — бродяжничать, слоняться).

Тот факт, что число вагантов в средневековой Европе было достаточно значительным, определил их особое место в общественной жизни того времени. По аналогии с существующими рыцарскими орденами странствующие школяры, объединяясь в большие

⁷⁶ *Каноник* — чаще всего католический священник, принявший монашеский обет.

и малые группы, союзы, назвали себя Орденом вагантов и даже сочинили свой устав.

«Эй, — раздался светлый зов, —
началось веселье!

Поп, забудь про часослов!

Прочь, монах, из кельи!»

Сам профессор, как школяр,
выбежал из класса,
ощутив священный жар
сладостного часа.

Будет ныне учрежден
наш союз вагантов

для людей любых племен,
званий и талантов.

Все — храбрец ты или трус,
олух или гений —
принимаются в союз
без ограничений.

«Каждый добрый человек, —
сказано в Уставе, —
немец, турок или грек,
стать вагантом вправе».

Признаешь ли ты Христа,
это нам не важно,
лишь была б душа чиста,
сердце не продажно.

Все желанны, все равны,
к нам вступая в братство,
невзирая на чины,
титулы, богатство.
Наша вера — не в псалмах!
Господа мы славим
тем, что в горе и в слезах
брата не оставим.

Кто для ближнего готов
снять с себя рубаху,
восприми наш братский зов,
к нам спеши без страху!
Наша вольная семья
враг поповской швали.
Вера здесь у нас — своя,
здесь — свои скрижали! <...>

[5, с. 3]

Перевод Л. Гинзбурга

Как хорошо видно из приведенного отрывка, главный пафос лирики вагантов — это свободолюбие. А главная антитеза, на которой строится стих, связана с противопоставлением жестким законам религиозной иерархии, аморальным и лицемерным, внутреннего благородства, открытой сердечности и естественности в проявлении чувств.

Вполне объяснимо, что подобные нападки на церковь не остались без внимания священнослужителей, тут же обвинивших нечестивых школяров в ереси и уничижительно прозвавших их «голиардами», то есть горлодерами, крикунами (от лат. *gula* — глотка)⁷⁷.

⁷⁷ По другой версии слово «голиард» восходит к провансальскому *gualiator* — морочащий других, и дано вагантам не церковниками, а чернью.

Обидное прозвище оказалось к тому же созвучно латинскому имени Голиаф (лат. *Goliath*), которое носил библейский персонаж, побежденный псалмопевцем Давидом. Поражение могучего великана от руки тщедушного юноши аллегорически воспринималось церковью как победа Христа над врагом рода человеческого. Указанное созвучие еще больше должно было подчеркнуть нечестивость странствующих студентов.

Однако попав в английский язык, слово «голиард» из церковного ругательства превратилось в гордое самоназвание, так как именно в Англии был известен миф о другом Голиафе — обжоре и любителе выпить. Но главное заключалось в том, что этот Голиаф был поэтом, стихотворцем, которого ваганты назвали своим прародителем и позднее стали приписывать ему сочиненные ими вирши.

Сознательно подчеркивая вольный дух своего творчества, не обремененный церковными запретами и прославляющий радости жизни, ваганты/голиарды вместе с тем считали чрезвычайно важным продемонстрировать окружающим свою ученость. Важным по двум причинам. Первая касается их самооценки (знание латыни лишний раз подчеркивало их статус людей образованных). Вторая кроется в истоках их литературного творчества. Общеизвестно, что ни одно явление культуры не возникает само по себе: оно рождается либо как продолжение и развитие уже существующей традиции, либо как полемика (иногда вплоть до полного отрицания) с ней. Средневековые поэты, как бы уникально они не выглядели в глазах современного читателя, опирались на давно и прочно устоявшиеся литературные образцы ученой латинской поэзии XI–XII веков, а также на очень популярные в интересующую нас эпоху любовные элегии Овидия. Не остались обойдены вниманием и сатирические произведения римских поэтов — Горация, Ювенала и др.

Вместе с тем латинская традиция коснулась не только плана содержания, но и плана выражения лирики вагантов. Отличительной чертой их поэзии зачастую было чередование в одном стихотворении строк, написанных на национальном языке и на латыни. В другом своем варианте эта так называемая «макароническая поэзия» просто содержала в себе приспособленные под грамматику родного языка латинизированные слова или фразы, что придавало всему произведению комический эффект. Пожалуй, самый известный образец такого стиха — «Я скромной девушкой была».

Я скромной девушкой была,
вирго дум флоредам,
нежна, приветлива, мила,
омнибус плацедам.

Пошла я как-то на лужок
флорес адунаре,

да захотел меня дружок
иби дефлораре.

Он взял меня под локоток,
сед нон индецентер,
и прямо в рощу уволок
вальде фраудулентер [5, с. 5].

Перевод Л. Гинзбурга

Тематически в поэзии вагантов можно условно выделить три группы стихотворений: прославляющие радости жизни, школярские и антиклерикальные.

Первая группа — самая многочисленная — включает в себя прежде всего любовную лирику. В отличие от трубадуров, воспевающих любовь идеальную, ваганты рисуют ее «как закон природы и бога, она насылается на человека свыше, часто против его воли, против его разума, заставляет выносить внутреннюю борьбу (“Ум и страсть”), заставляет страдать от безответности или мучиться от ревности — “Дик младенец Амур, и нрав у него непокорен”. Но борьба против нее безнадежна: знаменитый вергилиевский стих “Все побеждает любовь, и мы покоримся любви” мог бы стоять эпиграфом ко всей вагантской поэзии», — пишет знаток и самый известный в отечественном литературоведении исследователь лирики поэтов-школяров М. Л. Гаспаров [8, с. 496]. Он же подчеркивает «литературно-традиционное, а не бытовое происхождение мотива вагантской чувственности», особо отмечая, что «любовные стихи клириков-вагантов, несомненно, выражают то, что хотелось бы пережить их авторам и читателям, но совсем не обязательно то, что им случалось так уж часто переживать» [Там же, с. 498].

В подтверждение своей идеи о том, что поэзия бродячих студентов, как и лирика трубадуров, как и вся средневековая лирика, не была отражением внутреннего мира поэта, его чувств и переживаний, но строилась по уже сложившимся канонам и образцам, М. Гаспаров приводит следующий аргумент: «...любовная и вакхическая тема у вагантов никогда не смешивается — никогда, например, лирический герой не ищет забвения в вине от несчастной любви, как это станет обычным в позднейшей европейской поэзии: это две совершенно изолированные темы, потому что восходят они

к двум отдельным литературным традициям. Вместо темы любви с темой вина обычно соединяется тема игры — в кости или даже в шахматы (“бог Бахус и бог Шахус” иногда упоминаются рядом); впоследствии, как известно, она выпала из основного тематического круга новоевропейской поэзии. “Бог Амур”, “бог Бахус” и “бог Деций” (от французского *dez* — новосозданное олицетворение игры в кости) — это как бы три лица вагантской троицы...» [8, с. 494–495].

Студенческая тема более всего известна современным читателям и чаще всего ассоциируется с поэзией вагантов. К числу школярских песен, переведенных на русский язык, относятся уже упомянутые ранее «Гаудеамус», «Прощание со Швабией», а также «Рождественская песня школяров своему учителю», «Любовь к филологии» и др. Самое страшное проклятие, которое может наслать один студент на другого, звучит следующим образом: «Сделай, Господи, чтоб он / Полным истуканом / На экзамене предстал / Пред самым деканом!» («Проклятие», перевод М. Гаспарова).

Как и в процитированном выше «Ордене вагантов», в стихотворениях о студенческой жизни царит атмосфера жизнелюбия, радости, звучат гедонистические мотивы, особенно ярко проявляющие себя на фоне понимания быстротечности жизни, осознания недолговечности пребывания человека в дольном мире. Собственно, об этом и говорится в знаменитом «Гаудеамусе».

Справедливости ради отметим, что школярская тема знала не только мажорный лад. Ваганты прекрасно видели все недостатки современной им образовательной системы:

Вершина знаний, мысли цвет,
таким был университет.
А нынче, волею судеб,
он превращается в вертеп [5, с. 6].

<i>Перевод</i>	<i>«Доброе,</i>
<i>Л. Гинзбурга</i>	<i>старое время»</i>

Характеризуя третью из выделенных нами тем, отметим, что при ее раскрытии поэты руководствовались иным пафосом, сатирическим. Ведущими мотивами становятся здесь мотивы обличительные. Главным предметом изображения делается церковь, а если быть точнее, то ее верхушка — католический Рим, папский двор, высшее духовенство. Именно там царят два главнейших

нравственных порока: «во-первых, симония — “святокупство”, т. е. раздача церковных должностей за взятки, и во-вторых — nepoтизм, кумовство, раздача церковных должностей по родственным чувствам. Именно это считали главными препонами на своем пути безместные ваганты; именно нравы папской курии служат первым предметом их обличений» [8, с. 500–501].

Нападки на Рим стали главной темой одного из трех поэтов, чьи имена дошли до нас благодаря, прежде всего, найденной в 1803 г. рукописи под названием *Carmina Burana*, содержащей фавбли и песни вагантов (всего около 250 текстов). Именно там мы встречаем имена (скорее всего, даже не имена, а прозвища) сочинителей вагантских песен. Это Гуго(н) Примас (Первый) Орлеанский, Архипиита (Суперпоэт) Кельнский и Вальтер Шатильонский. В отличие от трубадуров, стремившихся сохранить свои имена для потомков, голиарды предпочитали оставаться безымянными или (как уже говорилось выше) приписывать свои сочинения Голиафу.

Каждый из обозначенных поэтов обладает своим стилем, разрабатывает свою тематику и имеет свое «лицо». **Гуго Примас** единственный из всех впускает в поэзию бытовые черты, пытается создать некую «автобиографию» кочующего бедного студента, отразить в стихах собственное видение происходящего. Среди произведений Примаса — «Наставление поэту, отправляющемуся к потаскухам», «Разговор с плащом», «Стареющий вагант», «Богатый и нищий», «Орфей в аду». Но, пожалуй, самое известное его стихотворение, отражающее отношение к миру и людям, — «Ложь и злоба миром правят».

Ложь и злоба миром правят.
Совесьть душат, правду травят,
мертв закон, убита честь,
непотребных дел не счесть.
Заперты, закрыты двери
доброте, любви и вере.
Мудрость учит в наши дни:
укради и обмани!
Друг в беде бросает друга,
на супруга врет супруга,
и торгует братом брат.

Вот какой царит разврат!
(И никто не виноват!)
«Выйди, милый, на дорожку,
я тебе подставлю ножку», —
ухмыляется ханжа,
нож за пазухой держа.
Что за времечко такое!
Ни порядка, ни покоя,
и Господень Сын у нас
вновь распят — в который раз!

[5, с. 16]

Перевод Л. Гинзбурга

Из десяти произведений **Архипииты** известнейшим является его «Исповедь», где бравурный тон веселого и разухабистого школяра («В кабаке возьми меня, смерть, а не на ложе! / Быть к вину поблизости мне всего дороже. / Будет петь и ангелам веселее то же: / “Над великим пьяницей смилуйся, о боже!”» [8, с. 34–35]) соседствует с почти трагическим голосом одинокого и незащищенного бродяги («Осудивши с горечью жизни путь бесчестный, / Приговор ей вынес я строгий и нелестный: / Создан из материи слабой, легковесной, / Я — как лист, что по полю гонит ветер окрестный») [Там же, с. 33].

Своеобразной «визитной карточкой» стихотворений **Вальтера Шатильонского** можно считать их остро сатирический и обличительный пафос. Кстати, именно Вальтер был одним из самых плодovitых авторов вагантской поэзии. Кроме собственно стихов (его перу принадлежат 46 поэтических произведений) он также написал и эпическую поэму об Александре Македонском, и несколько научных трактатов на разные темы. Но главным в его творчестве было все же разоблачение высшего римского духовенства («Обличение Рима», «Жалоба на своекорыстие и преступления Рима»):

Плачет и стонет Вальтерова лира:
Вальтер проклиная преступления клира.
Верить бесполезно в райские блаженства:
Все мы канем в бездну из-за духовенства.
И по сей причине язва сердце точит:
Вальтер быть отныне клириком не хочет!

<...>

Загубили веру, умерла надежда
Делают карьеру жулик и невежда.
Знай, убогий странник: каждый настоятель —
Чей-нибудь племянник или же приятель!
Зря себя тревожишь! В мире вероломства
Выдвинуться можешь только по знакомству.
В честном человеке гнев созрел великий:
Иль дана навеки власть презренной клике? <...> [5, с. 13]

Перевод Л. Гинзбурга

«Жалоба...»

Антиклерикальная тематика дает о себе знать и в таком важнейшем явлении вагантского творчества, как травестийная литература. Ее суть заключается в том, что сакральная (священная) форма, как

то: исповедь, литургия, евангелие и пр. — наполняется профанным (низким, опошленным) содержанием. Образцами подобной литературы служат «Евангелие от марки серебра» (в названии обыгрывается созвучие имени евангелиста Марка и названия денежной монеты — марки), «Всеппянейшая литургия», «Евангелие о страстях школяра парижского» и др.

В качестве примера приведем здесь «Молитву о монахах-полубратьях», пародирующую главную молитву христиан.

Отче наш (здесь и далее выделено мной. — Л. Н.),

Да сбудется тяжкая кара о полубратьях в адовых объятях,

Иже еси,

чашу спасения мимо них пронеси;

на небеси

да не окажется из них ни единый, как ни проси.

Да святится

вечный смрад, в котором со срамниками и срамницами скончают

они житие, попирающее

имя Твое.

Да приидет наказание за грехи их сии, да замкнет перед ними

архангелово копие

царствие Твое.

Когда же смерть их осудит — **да будет**

всякому из них адский огонь и серный смрад, ибо клиру он не брат,

а полубрат, ибо **воля**

Твоя — изгнать козлиц из овчего поля.

Яко на небеси

праведных от неправедных, господи, отряси,

так и на земли всяк из них да издохнет, как собака.

Хлеб,

какого не разгрызут и самые крепкие зубы, хищным псам отпущенные,

да будет не **наш**, а ихний **насущенный**.

Дажь

поплатиться им за всякую блажь, а **нам** —

воззлорадствовать о доле их и там, и здесь,

днесь.

И остави там — петь им псалмы в Вельзевуловом уставе, а здесь —

предай их по худым их делам

нам,

доколе **долги наши** не оплатят всецело враги наши.

И так да разверзнется под нами земля,

яко же мы оставляем гонением их пустобродие и пустословие, —
ибо займодавец сам к **должникам** не может нас быть суровее.
Их мужам — пасть хаоса злого, **нашим** — слава вековечная уготована.
Господи, господи, **не введи нас** за оными вослед в преисподний
вынос, их же ввергни

во искушение, с коим не совладать их душе.

Но избави нас от всякой беды, их же злая постигни судьба
от лукавого,

чтобы всех их подмел рукав его.

Аминь, аминь, аминь,

а порода полубратьев сгинь,

ты же, господи, нечистых отринь,

душу из них вынь

и в геенну огненную во веки веков опрокинь.

Аминь [8, с. 329–331].

Перевод Б. И. Ярхо

Не вдаваясь в подробный филологический анализ данного произведения, подчеркнем лишь две особо значимые для нас вещи.

Первое. Вся травестийная литература вагантов тесно связана с традицией народной карнавальной культуры Средневековья, существенной чертой которой было наличие в ней амбивалентного смеха, обстоятельно проанализированного М. М. Бахтиным в его книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса».

Сделайте конспект Введения к этой книге. Особое внимание уделите категориям «амбивалентный смех» и «гротескная концепция тела».

И второе. Травестийная литература вагантов не была антирелигиозной, но только антиклерикальной. Пародируя обрядовые формы религиозного культа, ваганты никогда не посягали на его содержание. Этот кажущийся парадокс легко объясним как раз амбивалентностью смехового начала, присущего данному жанру. Чтобы сделать этот тезис более понятным, обратимся к размышлениям на эту тему крупного отечественного ученого-литературоведа Г. К. Косикова:

«...Средневековая пародия стремилась не к дискредитации и обесценению пародируемого объекта, а к его комическому

удвоению. <...> Подобно тому, как клоун, прямой наследник традиции средневековой пародии, отнюдь не покушается на авторитет и мастерство тех, кого он передразнивает, но в комической форме обнажает и демонстрирует их приемы, так и сама средневековая пародия, словно “от противного”, утверждала и укрепляла структуру пародируемых объектов. “Дурацкие песни”, например, вовсе не разлагали куртуазной лирики, но, являясь ее бурлескным двойником, лишь подчеркивали силу и значительность высокой “модели любви”. В этом отношении особое значение имеет тот факт, что авторами “дурацких песен” были те же поэты, которые создавали образцы самой серьезной любовной лирики: поэтам вольно было сколько угодно пародировать темы и жанры собственного творчества — всерьез говорить о любви они все равно могли лишь при помощи куртуазных канонов и формул. <...>

<...> В основе средневековой пародии, переводившей на язык буффонады любые общепринятые представления и нормы, лежало отнюдь не кощунство и даже не скепсис, а, наоборот, глубокая вера в эти представления и нормы. Средневековая пародия не отстранялась и не освобождала от существующих культурных и поэтических ценностей, она доказывала их жизненность» [2, с. 17–18].

5.3. ГОРОДСКАЯ ДРАМА

С появлением драмы завершилось новое (после Античности) становление литературы как родо-жанровой системы. Драматическое искусство возникло в городской среде, где имело два основных источника. Во-первых, церковное богослужение, во-вторых, средневековый карнавал и народные обрядовые игры.

Зачатки театрализации появились в *литургической драме* примерно к IX веку. Изначально она сводилась к своеобразному «чтению по ролям» отдельных библейских легенд. Текст Евангелия разбивался на диалоги, читаемые разными священниками, которые сопровождались хоровыми песнопениями на латыни. Затем на Пасху и на Рождество в церковную службу проникла пантомима, отражающая ход священной церемонии. Позднее литургия все больше отдалялась от мессы, у священников появились костюмы, они стали пользоваться различными постановочными эффектами

и др. Привнесение подобного театрального элемента, с одной стороны, привлекало прихожан, с другой — отвлекало от молитвы.

Выходом из положения стало перенесение развлекательного действия из алтарной части храма на паперть. Так в XII веке появилась **полулитургическая драма**, которая по организации действия, по тематике, сценическому оформлению и другим параметрам заметно отличается от литургической: пропадает ее связь с церковным календарем, теперь представления разыгрываются и в праздничные, ярмарочные дни; основным языком становится уже не латынь, а, например, старофранцузский; ведущими темами остаются библейские эпизоды, но трактуются они на бытовом, сниженном уровне; участниками разворачивающегося действия становятся не только священники, но и горожане (если быть точнее, то священники играют роли «божественных» персонажей, а горожане — роли их антагонистов). В полулитургическую драму все активнее проникает комическое начало, связанное с изображением жизни в аду, плясками чертей и пр. Больше внимание уделяется костюмам и декорациям. Ярким образцом такого рода драмы служит, например, дошедшее до нас анонимное «Действо об Адаме», написанное на англо-нормандском диалекте и состоящее из трех частей: «Изгнание Адама и Евы из рая», «Убийство Каином Авеля» и «Явление пророков».

К XIII веку полулитургическую драму постепенно вытесняет **миракль** (лат. *miraculum*, фр. *miracle* — чудо) — жанр средневековой драматургии, сюжет которого строился на изображении чудес Девы Марии и святых. Одним из первых образцов подобного жанра считается «Игра о святом Николае» французского автора Жана Боделя. Произведение было написано между третьим и четвертым Крестовыми походами (1189–1202) и по сюжету связано с войной христиан и мусульман. Причем главное оружие в ней — не столько меч и копье, сколько крепость веры. Мусульмане перебили на поле боя всех рыцарей-христиан, кроме одного, возносящего спасительную молитву Николаю-чудотворцу. Их царь возжелал узнать, кто этот святой. Услышав о его чудесах, в том числе и тех, которые связаны с охраной имущества, царь оставляет свою сокровищницу на ночь открытой, и, естественно, воры крадут все. Разгневанный правитель отдает приказ казнить Христианина, но тот выпрашивает всего один день, в течение которого беспрестанно молится святому Николаю.

Беликий чудотворец приходит в таверну, где пируют воры, и заставляет их вернуть награбленное в казну. Проснувшийся утром царь, видя золото, приходит в восторг и принимает христианство.

Другое известное произведение данного жанра — «Миракль о Теофиле»⁷⁸ («Чудо о Теофиле», 1261) принадлежит перу француза Рютбёфа (ок. 1230 — ок. 1285) и представляет собой произведение, главным мотивом которого, задолго до Фауста, является заключение человеком сделки с дьяволом. Теофил по условиям договора хочет высокий чин, он упрекает Бога в том, что тот не оценил его стараний служить ему. Дьявол же за выполнение своих обязательств требует от человека бессмертную душу и отречения от всех святых. За деньги и власть главный герой должен всюду сеять зло, быть жестоким и несправедливым.

Однако через семь лет Теофил оказывается уже не в состоянии нести такую ношу, он воссылает горячую молитву Богоматери, и она прощает отступника, предварительно взяв с него клятву в публичном покаянии, и забирает у врага рода человеческого расписку, опрометчиво данную когда-то Теофилом. В России этот миракль в большом объеме был переведен А. Блоком. Ниже приводится фрагмент блоковского перевода.

Здесь Теофил отправляется к диаволу
и страшно боится; а диавол говорит ему:

Диавол

Приблизься. Сделай два шага.
Не будь похож на мужика,
Который жертву в храм принес.
Теперь ответь мне на вопрос:
Твой господин с тобой жесток?

Теофил

Да, господин. Он слишком строг.
Он сам высокий сан принял,
Меня же в нищету вогнал.
Прошу вас, будьте мне оплот.

Диавол

Меня ты просишь?

Теофил

Да.

Диавол

Так вот:
Тебя приму я как слугу,
Тогда и делом помогу.

Теофил

Вот, кланяюсь я, господин,
Но с тем, чтоб вновь высокий чин
Мне получить, владеть им мне.

⁷⁸ Имя *Теофил* переводится с греческого как «Любящий Бога».

Диавол

Тебе не снился и во сне
Тот чин, который я, клянусь,
Тебе добыть не откажусь.
Но раз уж так, то слушай: я
Беру расписку от тебя
В умно расставленных словах.
Не раз бывал я в дураках,
Когда, расписок не беря,
Я пользу приносил вам зря.
Вот почему она нужна.

Теофил

Уже написана она.

Тогда Теофил вручает расписку диаволу,
и диавол велит ему поступать так:

Диавол

Мой друг и брат мой, Теофил,
Теперь, когда ты поступил
Ко мне на службу, делай так:
Когда придет к тебе бедняк,
Ты спину поверни и знай —
Своей дорогою ступай.
Да берегись ему помочь.
А кто заискивать не прочь
Перед тобой — ты будь жесток:

Придет ли нищий на порог, —
Остерегись ему подать.
Смиренье, кротость, благодать,
Пост, покаянье, доброта —
Все это мне тошней креста.
Что до молитв и благостынь,
То здесь ты лишь умом раскинь,
Чтоб знать, как это портит кровь.
Когда же честность и любовь
Завижу, — издыхаю я,
И чрево мне сосет змея.
Когда в больницу кто спешит
Помочь больным, — меня мутит,
Скребет под ложечкой — да как!
Делам я добрым — злейший враг.
Ступай. Ты будешь сенешал,
Лишь делай то, что я сказал:
Оставь все добрые дела
И делай только все для зла,
Да в жизни прямо не суди,
Не то примкнешь, того гляди,
Безумец ты, к моим врагам!

Теофил

Исполню долг, приятный вам.
В том справедливость нахожу,
Что этим сан свой заслужу
[3, с. 78–79].

В последующие столетия в мираклях усиливаются бытовой и дидактический аспекты, что дает о себе знать, например, в Парижском сборнике сорока мираклей, посвященных Деве Марии.

В XV — первой половине XVI века достигает своего расцвета один из важнейших жанров средневекового театра — **мистерия**. И хотя название жанра восходит к лат. *ministerium* (церковная служба), данное театрализованное действие было тесно связано с жизнью города, в том числе и потому, что организатором мистерийных представлений была не только церковь, в этом участвовал и муниципалитет. Именно он занимался тем, что поручал каждому городскому цеху представить тот или иной библейский эпизод внутри единого мистерийного сюжета, каковым могли быть события

Ветхого или Нового Завета, деяния апостолов. Такой «онтологический» статус стал обязательной характеристикой мистерии. Широта же охвата материала приводила к тому, что длительность мистерии не исчислялась одним днем. Она могла продолжаться до трех, а то и пяти суток.

Разыгрывание мистерияльного действия приурочивалось, как правило, к ярмарочным празднествам. После утреннего молебна горожане совершали торжественное шествие, которое, собственно, и заканчивалось показом мистерии. Чаще всего (английский вариант) зрелище устраивалось на площади, куда подъезжали повозки с актерами, с декорациями и реквизитом, и каждый цех в строгой последовательности представлял зрителям свою сцену. При этом случалось и так, что литературного текста у горожан, занятых в мистерии, не было, и появлялся он уже по следам разыгранной мистерии. Во Франции же на праздничных площадках строили помост, разделяли его на секторы, в которых игрались те или иные эпизоды.

Важным элементом мистерии считалась так называемая «дьяблерия» (фр. *diableries*). «Бесовские действия» были обязаны своим происхождением народной смеховой культуре, приносили в этот жанр комическую стихию, подчеркивающую его сакральный смысл (ср. с травестийной литературой вагантов, комическими песнями о богах в «Старшей Эдде»). Постепенно они становились все более значимыми для драмы, переставали зависеть от самого мистерияльного сюжета и привлекали большое количество горожан в качестве актеров, так что их численность в общем могла достигать тысячи человек.

Начиная примерно с XIII века во Франции появляются зачатки светской драматургии, представленной в том числе и такими жанрами, как моралитэ, фарс и соти.

Жанр **моралите** (лат. *moralis* — нравственный, фр. *moralité*), аллегорической назидательной драмы, появляется относительно поздно, в XV–XVI веках, и является своеобразным промежуточным звеном между религиозным и светским театром. Своими корнями он уходит, с одной стороны, в мистику, а с другой — в дидактико-аллегорическую поэзию («Роман о Розе»). Действующие лица моралите — это персонажи, олицетворяющие какие-либо отвлеченные категории. Чаще всего — человеческие грехи или добродетели

(Гордыня, Зависть, Лицемерие, Щедрость, Любовь, Справедливость и пр.). Но могли быть и персонажи — человеческие типажи (Скряга, Болтун) или лица, занимающиеся определенной деятельностью (Чародей, Клирик, Адвокат). Чтобы зрителю с самого начала было понятно, о чем или о ком идет речь, актеры размещали у себя на груди табличку с указанием, кого или что они изображают. Кроме того, отдельные атрибуты костюма или предметы также могли служить подсказкой, кто именно вышел на сцену. Зеркало (совесть), толстый кошель (жадность), Библия или крест (вера), весы (правосудие), баранья нога (обжорство), бутыль (пьянство) — все эти знаковые предметы легко прочитывались горожанами. Символический образ старухи с косой до сих пор по праву считается одним из самых распространенных в искусстве и не нуждается в комментариях.

Сюжет моралите, как правило, был довольно прост и строился на вечном противостоянии Добра и Зла. В финале все порочные герои оказывались наказаны, а добродетельные вознаграждены. Заключительные строки драмы подводили итог всему действию и были исполнены высокого воспитательного, нравоучительного пафоса. Таковы, например, моралите «Благоразумный и Неразумный» (1436), «Мир, Плоть, Демоны» (начало XVI века).

Зародившиеся в качестве развлекательных вставок (интермедий) в основной сюжет мистерии средневековые **фарсы** (лат. *farsa*, на народной латыни *farsa* — фарш, начинка, фр. *Farce*) стали к XIV веку одним из любимейших жанров городской литературы. По форме это миниатюрная пьеса, постановка которой, в отличие от масштабного мистерияльного действия или менее объемных миракля и моралите, не требовала особых затрат на обустройство сцены.

По своему содержанию и выбору героев фарс ближе всего стоит к фаблю. Он тоже обращен к повседневности, к изображению сцен из частной жизни горожан, среди которых особо выделяются неверные жены, обманутые глупые мужья, нечистые на руку судейские, любвеобильные и лакомые до чужого монахи, пронырливые студенты и др. Все они задействуются в фарсах как готовые гротесковые маски, которые, собственно, и порождают разнообразные комические сюжеты, динамически строящиеся на смешных диалогах, где герои по разным причинам не понимают друг друга, каламбурах, остроумных репликах, перепалках, драках, падениях (ср. комедии Плавта или более поздние «комедии положений»).

Самые популярные в Средние века фарсы — это «Лохань» и «Адвокат Пат(е)лен». Сюжет первого вкратце сводится к тому, что некий муж по имени Жакино под давлением жены и тещи выполняет всю женскую домашнюю работу. Специально для него составлен целый список дел, за которые он в ответе. Среди них — стирка белья в лохани, куда нечаянно падает жена. Вместо того чтобы тут же броситься ей на помощь, Жакино выразительно перечитывает пресловутый список в поисках пункта о спасении жены из скользкой лохани. Признавшая после долгого купания свою вину жена с тех пор ведет свою часть хозяйства самостоятельно.

Любимейшим фарсовым персонажем в Средние века был хитроумный плут и мошенник адвокат Патлен, вокруг фигуры которого выстроился целый цикл пьес. В частности, до нас дошла трилогия, включающая такие произведения, как «Господин Пьер Патлен» (1470), «Новый Патлен» (ок. 1480) и «Завещание Патлена» (ок. 1490), причем вопрос об авторстве данных текстов остается открытым до сих пор.

Пожалуй, из всех драматических жанров Средневековья именно фарс оказался максимально востребован последующей театральной традицией, в которой он приобрел новые специфические черты. В частности, присущие данному жанру импровизация (типично фарсовый прием, например, бросить в противника едой, тортом), комические трюки, буффонада, гротеск, площадной юмор усиливаются и со всей очевидностью проявляются в комедиях от Шекспира и Мольера через Чехова до современных драматургов.

Наследием карнавальной культуры Средних веков можно считать распространение (в первую очередь во Франции) еще одного комического жанра — *comu* (фр. *sotie*, от *sot* — глупый). Современные ученые видят в нем либо самостоятельный драматический жанр, либо разновидность фарса.

В качестве отдельного жанра соти рассматривается в связи со средневековым карнавалом, важным элементом которого было веселое праздничное шествие дураков, парад дураков. Его возглавляли выбранный Дурацкий король и Дурацкая мамаша. Чаще всего соти представляли в день праздника до разыгрывания мистерии (см. подраздел 5.2 о травестийной литературе вагантов: на фоне клоунских кривляний настоящее искусство выглядит значительно,

смех обостряет восприятие подлинно высокого, и вера становится еще истовее).

Исполнителями ролей в соти были шуты и дураки, олицетворяющие те или иные социальные институты. Как правило, они носили особую одежду: обязательный дурацкий колпак с бубенчиками или ослиными ушами (осел — животное Христа) и наряд, выдержанный в разных оттенках желтого и зеленого (каждый оттенок имел свое символическое значение). Иногда к шутовскому костюму добавлялись аллегорические атрибуты — мантия клирика, папская тиара на ослиных ушах и пр. Этот условно-маскарадный характер зрелища сближал соти с моралите, но, в отличие от последнего, рассматриваемый комедийный жанр носил ярко выраженную сатирическую направленность, которая, наоборот, роднила его с фарсом.

До нас дошло не так много текстов соти, около десятка. Известны, например, французские «Мир и злоупотребление», «Игра о Принце дураков и Дурацкой матери» (1512) и др. Одним из авторов соти, которые чаще всего были безымянны, является Пьер Гренгуар, выведенный В. Гюго в романе «Собор Парижской Богоматери».

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. *Бахтин М. М.* Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М. : Худож. лит., 1990. 343 с.
2. *Вийон Ф.* Стихи / сост. Г. К. Косиков. М. : Радуга, 1984. 512 с. (На фр. яз.).
3. *Зарубежная литература Средних веков* : хрестоматия. В 2 т. Т. 2. Городская литература. Ученая литература. Литература Предвозрождения : учеб. пособие / сост. Л. А. Назарова, О. Н. Турышева. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2008. 260 с.
4. *История всемирной литературы.* В 8 т. Т. 2 / АН СССР ; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М. : Наука, 1984. 674 с.
5. *Лирика вагантов* / пер. Л. Гинзбурга. М. : Худож. лит., 1970. 17 с.
6. *Лущенко М.* Роман о Лисе [Электронный ресурс]. URL: // <http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/luschenko-roman-o-lise.htm> (дата обращения: 11. 11. 2016).
7. *Никола М. И., Попова М. К., Шайтанов И. О.* История зарубежной литературы Средних веков : учеб. для вузов. М. : Юрайт, 2014. 451 с.
8. *Поэзия вагантов* / подгот. М. Л. Гаспаров ; отв. ред. Ф. А. Петровский. М. : Наука, 1975. 606 с. (Литературные памятники).
9. *Роман о Лисе* / пер. со старофр. А. Наймана ; предисл. А. Михайлова. М. : Наука, 1987. 160 с.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Художественные тексты

Гете И. В. Рейнеке-лис / И. В. Гете ; пер. с нем. Л. Пеньковского. — М. : Худож. лит., 1984. — 192 с.

История хитрого плута, Лиса Рейнарда / пер. с англ. Л. Шведовой ; вступ. ст. Н. Горелова. — СПб. : Азбука-Классика, 2004. — 192 с.

Колесо фортуны : Ваганты / сост., вступ. ст. В. Б. Муравьева. — М. : Ле-топись, 1998. — 506 с.

Лоррис Г. де. Роман о Розе / Г. де Лоррис, Ж. де Мен ; предисл. и пер. со старофр. Н. В. Забабуровой. — Ростов н/Д : Югпродторг, 2001. — 287 с.

Лоррис Г. де. Роман о Розе. Средневековая аллегорическая поэма / Г. де Лоррис, Ж. де Мен ; пер. и Коммент. И. Б. Смирновой. — М. : Героика и спорт, 2007. — 671 с.

Немецкие шванки и народные книги XVI века. Антология. — М. : Худож. лит., 1990. — 640 с.

Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. — М. : Худож. лит., 1976. — 575 с. (Библиотека всемирной литературы).

Рейнеке-лис. Поэма XV века / пер. с нем. Л. Гинзбурга. — Л. ; М. : Худож. лит., 1978. — 269 с.

Средневековые французские фарсы / вступ. ст. А. Д. Михайлова. — М. : Искусство, 1981. — 446 с.

Фаблю : Старофранцузские новеллы / пер. со старофр. С. Вышеславцевой, В. Дынник ; предисл. В. Дынник. — М. : Русский путь, 2004. — 344 с.

Исследования

Андреев М. Л. Средневековая европейская драма: происхождение и становление (X—XIII вв.) / М. Л. Андреев. — М. : Искусство, 1989. — 212 с.

Грацианский Н. П. Поэзия вагантов / Н. П. Грацианский ; публ., предисл. и примеч. А. Е. Москаленко // Вопросы литературы и фольклора / Воронеж. гос. ун-т. — Воронеж, 1973. — С. 189—199.

Даркевич В. П. Народная культура Средневековья: пародия в литературе и искусстве IX—XVI вв. / В. П. Даркевич. — М. : Наука, 1992. — 285 с.

Михайлов А. Д. Старофранцузская городская повесть фаблю и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры / А. Д. Михайлов. — М. : Наука, 1986. — 352 с.

Попова М. К. Аллегория в английской литературе Средних веков / М. К. Попова. — Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1993. — 152 с.

РЕКОМЕНДУЕМЫЕ ИНТЕРНЕТ-РЕСУРСЫ

<http://lib.urfu.ru/> (Зональная научная библиотека УрФУ).

<http://www.gumer.info/> (Библиотека Гумер — гуманитарные науки).

<http://www.lib.ru/> (Библиотека Максима Мошкова).

<http://svr-lit.niv.ru/> (Ресурс данных по литературе Средних веков и эпохи Возрождения).

<http://istoriya-teatra.ru/> (Материалы о жанрах городской драмы Средних веков).

<http://facetia.ru/> (Средневековые тексты городской литературы).

<http://litena.ru/> (Средневековые тексты, опубликованные в Библиотеке всемирной литературы, т. 8, 9, 22, 23; учебник по литературе Средних веков под ред. В. М. Жирмунского).

Н. Забабурова. Средневековый французский «Роман о Розе»: его история и судьба

В «Романе о Розе» развивается своеобразная теория сновидений. Оба автора придерживаются мнения, что сны не являются продолжением иной, фантастической, жизни, полетом души в объятьях колдуньи Абунды, но своеобразно отражают пережитое. Поэтому юноше весенней ночью, естественно, снится сон о любви. В то же время они видят в снах высший поучительный смысл, назидание и своего рода пророчество. Сны вещают о том, чему быть суждено. Поэтому сам сон в романе становится развернутой аллегорией духовного и житейского опыта.

Прекрасный юноша, уснувший как-то в одну из майских ночей, увидел во сне все то, что томило его душу и должно свершиться. Любовное томление воплощено в алой Розе, которую он нашел в чудесном саду. Ключевой образ Розы... один из древних мифопоэтических образов. Нам более всего интересны те значения, которые, несомненно, были знакомы авторам «Романа о Розе» и могли определить символический смысл образа. В античной мифологии роза трактовалась как цветок Венеры, по некоторым версиям она произошла из слез богини любви. Это символ любовной страсти, в таком значении он широко представлен в любовной поэзии. В то же время у древних римлян роза была знаком тайны. Если розу подвешивали к потолку над пиршественным столом, то все то, что «под розой» говорилось и делалось, должно было быть сохранено в тайне. Отсюда латинское выражение «*sub rosa*» (букв.: под розой) означало тайну. Оба указанных значения присутствуют в символике романа. Желанная Роза укрыта от юноши в тайном розарии, он не может нарушить запрет и приблизиться к Розе, не избежав за это наказания. А главным и самым грозным врагом влюбленного представлен Злой Язык, разглашающий тайны любящих.

В христианской культуре роза постепенно стала приобретать обобщенно-мистический смысл как символ небесного совершенства и блаженства. Это цветок Девы Марии. В готических храмах форму мистической розы воспроизводили фасадные витражи. Роза изображалась на деревянной решетке католической исповедальни. В качестве такого

мистического символа роза предстает в финале дантовского «Рая». В «Романе о Розе» также присутствует данный смысловой контекст, особенно во второй части, когда куртуазный сад Веселья преобразуется в земной рай, осененный символами божественной Троицы.

Итак, путь к Розе символизирует в романе путь к любви и вместе с тем к самопознанию и гармонии: герой постигает человеческую природу в многочисленных дискуссиях с аллегорическими персонажами.

Трактовка любви в романе не статична. От Гильома де Лорриса к Жану де Мену она развивается как движение от изощренной куртуазности (Амур) к чувственности, персонифицированной в образе Венеры, которая в финале романа обеспечивает ему победу. Насыщая финал романа нарочито грубыми сексуальными метафорами, Жан де Мен перечеркивает куртуазную утопию, возвращая героя к заветам Природы, для которой любовь есть служение человека продолжению собственного рода.

Соответственно и разную функцию выполняют в романе Амур и Венера — наставники и помощники героя. Амур впервые предстает юноше в чудесном саду Веселья, в обстановке утонченной куртуазности. Он гонится за героем по саду и настигает его над источником Нарцисса, раня его своими стрелами. Каждая стрела Амура персонифицирует определенные достоинства, покоряющие душу влюбленного, и порядок выпущенных стрел соответствует их ценностной шкале: Красота, Простота, Искренность, Дружба, Обаяние. Идеальная возлюбленная сочетается, таким образом, физическое и нравственное совершенство. Обаяние, венчающее все, поражает героя чуть ли не насмерть, окончательно превращая его в покорного слугу Амура. Речь-наставление Амура есть по существу изложение куртуазного кодекса любви, предписывающего влюбленному полную покорность, преклонение перед дамой, исполнение всех ее желаний, вплоть до самопожертвования.

Венера же воплощает в Романе стихию плотской чувственной страсти. Недаром сквозной образный мотив всего романа — Венера на ложе любви, где ревнивый Вулкан застает ее в объятиях доблестного Марса. Именно к Венере обращается за помощью Амур, бессильный покорить крепость, и она метко посылает свой горящий факел, разрушая одним ударом стены и бойницы, возведенные стражами любви. Из всех богинь именно Венеру ценит Природа, видя в ней орудие собственного промысла. С образом Венеры связан и аллегорический мотив любовного покорения безжизненных статуй, который дважды повторяется в финале романа — сначала в поэтической истории Пигмалиона, затем,

уже с пародийными интонациями, в описании сексуального «подвига» героя, своеобразного испытания на мужество, дающего ему в конце концов право сорвать прекрасную Розу.

Своеобразной декорацией идеальной куртуазной любви становится в начале романа сад Веселья, куда попадает герой, отправившийся послушать весеннее пенье птиц. Аллегорический образ сада в западноевропейской литературе средневековья восходит к образу земного рая как идиллического пространства, где человек обретает блаженство. Вместе с тем сад Веселья в романе — своеобразная куртуазная утопия, созданная воображением Гильома де Лорриса. Он защищен от окружающей низкой действительности непроницаемой стеной, расписанной безобразными аллегорическими фигурами, символизирующими пороки и страдания человеческого бытия. Здесь Ненависть, Вероломство, Зависть, Жадность, Алчность, Бедность. Переступив ворота сада, герой оставляет все эти образы реального мира за порогом и попадает в идеальное пространство, воплощающее по существу высокую жизнь души. Недаром в сад его впускает прелестная девица Праздность, не ведающая земных трудов и потому открывающая доступ к беззаботному самосозерцанию. <...>

И действительно, в прекрасном саду герой прежде всего познает законы и ритуал любовного служения. Все аллегорические фигуры, населяющие сад, выстроены в соответствии с ценностной шкалой любовного чувства. Разбившись попарно, они ведут прекрасный хоровод, вступить в который предлагает герою Куртуазность. Возглавляет хоровод юноша Веселье, хозяин сада, воплощение всяческого совершенства, со своей подругой Радостью.

С восторгом описывает Гильом де Лоррис красоту всех этих людей, преданных лишь любовному служению. Образ сада суммирует устойчивые мотивы куртуазной любовной поэзии: здесь царят вечная весна, неумолчное птичье пенье, благоухание цветов, зелень пышных трав. И даже бог Амур, имея в качестве традиционного атрибута лук со стрелами, в остальном представлен у Гильома де Лорриса в специфическом «садовом» орнаменте: у него шляпа из роз, над которой порхают птицы, цветочное платье, усыпанное розовыми лепестками.

Специфически куртуазным в описании сада и населяющих его персонажей становится мотив щедрости и обильно расточаемых даров. Алчность, Жадность, Бедность остались за его оградой как знаки уродливых явлений жизни. Щедрость в куртуазном кодексе трактовалась как одна из важнейших добродетелей рыцаря, отделяющая его от низкого простолюдина, преданного стяжательству и мелкому

скопидомству. Гильом де Лоррис без устали описывает роскошные наряды, ткани, драгоценные камни. Над миром этим царствует Роскошь, и за ней следует беспечная Щедрость, на ходу раздаривающая все, чем обладает. В куртуазный кодекс Амура входит и необходимость щедрых даров. И верный Друг советует влюбленному не скупиться, одарить подарком каждого, кто хоть на шаг может приблизить его к желанной Розе.

Любовное служение Розе в куртуазном саду проходит в романе несколько этапов. Неясное томление, в котором пребывает герой, вступивший в сад, завершается открытием любви. Этот момент аллегорически представлен в эпизоде, когда он созерцает роковой источник Нарцисса. Французский исследователь Г. Гро полагает, что источник с его двумя кристаллами, отражающими весь прекрасный сад, является аллегорией взгляда. Герой, погружая взор в глаза юной девушки, становится пленником любви. И весь сад в «Романе о Розе» представляется Г. Гро аллегорическим воплощением психологии и образа жизни юной девушки, которую защищают от соблазнов робкие, но вспыльчивые девицы — Застенчивость и Боязливость. Герой же пытается проникнуть в это заповедное пространство, разрушая препятствия. Думается, смысл любовно-психологической аллегории фонтана гораздо шире. Фонтан Нарцисса — это более универсальная аллегория первой любви, начинающейся со взгляда, где герою и его избраннице уготованы одни и те же пути. Откровение любви заключено во взгляде, и не случайно Амур посылает в утешение юноше Нежный Взгляд, всегда сопровождающий счастливого влюбленного. Фонтан Нарцисса — это поэзия созерцания, составляющего первый опыт любви, само открытие чувства. За созерцанием идет жажда поцелуя, томящая героя. Поцелуй Розы становится его первым любовным действием и одновременно его преступлением, за которое он изгнан из рая-сада. Разлука с возлюбленной открывает муки любви, весьма живописно представленные в речи Амура.

Помощники любви, которым оказывает покровительство Амур, — это прежде всего дама Куртуазность и ее сын Благоволение, прелестный отрок, открывающий герою путь к Розе и за это сурово наказанный Ревностью. Функция Благоволения состоит в том, чтобы любезно и ласково принять влюбленного, открыть ему доступ к запретному. Поэтому так страдает герой, лишившись поддержки милого юноши, ведь лишь от него зависит прием, который окажут влюбленному. К войску Амура принадлежат и все персонажи, воплощающие аллегорические достоинства и добродетели: Красота, Щедрость, Искренность, Жалость, Милосердие.

Противниками любви у Гильома де Лорриса выступают определенные психологические аллегории — Застенчивость и Боязливость, воплощающие чистоту и невинность первого чувства. Они в родстве с Целомудрием — главной противницей Венеры. Терпят влюбленные урон и от злословия: Злой Язык вторгается в любовную идиллию и клеветой порочит юношу. По его вине заключен в тюрьму Благоволение.

Всеми ими управляет Ревность — аллегорическое воплощение главной силы, враждебной любви. Из контекста романа явствует, что Ревность означает главным образом стремление к единовластному обладанию красотой и благом, нежелание поделиться им с другим. Ревность защищает вверенные ее надзору розы от любых посягательств, желая обладать этим своим достоянием безраздельно. Поэтому она возводит устрашающую крепость, созывает войско, чтобы не дать проникнуть в розарий нескромным взорам.

Потерпев первую неудачу в любовном служении, герой романа продолжает свой путь, начертанный уже Жаном де Меном. С этого момента аллегорическая образность романа расширяется, утрачивает некоторую психологическую камерность. У Жана де Мена аллегорические фигуры входят в роман с развернутыми программными речами, персонифицируют определенные нравственно-философские позиции. У героя появляется новая функция, характерная для персонажей будущего философского романа: он вопрошает и совершает выбор. Лирическое начало отступает перед сатирой и дидактикой, порой отесняется на задний план и сама фигура героя.

Антагонистами в этой части романа выступают Разум и Природа, воплощающие две противоположные концепции человека и бытия. Их речи в определенной мере симметричны. Дама Разум появляется как первая наставница, и ее проповеди герой отвергает. А Природа в финале романа окончательно наставляет героя на верный путь.

Программная речь дамы Разум содержит несколько основных мотивов, которые в дальнейшем будут развернуты в романе. Трактовка Разума у Жана де Мена восходит к античной философской традиции, к понятиям «логоса», «гносиса». Разум представлен как созданное самим Богом духовно-организующее начало: он творит слова из известных ему общих понятий, направляет к высшей истине хаос земных отношений (отсюда забавный спор героя с дамой Разум о смысле и назначении слов). Разум противостоит земной действительности с кипением ее страстей и пороков и пытается вернуть героя к понятиям высшего добра и справедливости. Символом самой жизни выступает в речи Разума ветренная богиня Фортуна, искушающая смертных

и всегда обрекающая их на поражение. Миф о Фортуне, развернутый Жаном де Меном, — один из самых ярких фрагментов романа, отличающийся сочной образностью и пластикой. Все своеобразие Фортуны облекается в систему метафор. Скала, на которой обитает богиня, ее замок, ее одяние — все воплощает алогичность и изменчивость ее прихотей. Миру Фортуны принадлежат, с точки зрения Разума, все человеческие страсти, в том числе и безумная любовь, которой охвачен герой романа. В царстве Разума пребывает лишь дружба, покоящаяся на самоотречении, не требующая обладания. У дамы Разум есть свои избранники, немногий круг натур совершенных, даривших ей истинную дружбу. Среди них, в первую очередь, Сократ, которого она упоминает неоднократно. Мудрость для дамы Разум состоит в стоическом спокойствии, в умении сохранить свою душевную цельность в потоке бытия, приблизившись тем самым к божественному благу.

Пылкому юноше не по душе посулы дамы Разум. Когда она предлагает ему стать его подругой, он довольно бесцеремонно отталкивает царственную даму и даже пытается уличить ее в развязности речей и непонимании тонких чувств. Уход дамы Разум, оставившей героя наедине с его любовным безумием, аллегорически воплощает свершившийся выбор между рассудком и страстью.

Покинутый Разумом, герой оказывается в сфере житейского опыта, воплощенного в двух, также симметричных, речах — Друга и Старухи. В речи Друга разворачивается мужская, в исповеди Старухи — женская точка зрения на любовь, но обе они оказываются в сущности антифеминистическими. Куртуазному идеалу женщины противостояла в городской литературе нарочито приземленная, грубая трактовка женской природы. Именно ее представил Жан де Мен в своем романе, и придерживается он ее вполне последовательно, заставляя даже Гения, духовника Природы, произносить антифеминистические речи. В связи с этим романная ситуация оказывается в некоторой мере парадоксальной. Герой, мечтающий о прекрасной Розе, выслушивает бесконечные ошеломляющие примеры женской низости, коварства, продажности, природного распутства — всего, что противостоит любви истинной. Так рассуждает о женщинах опытный Друг, разорившийся в любовном служении. Старуха, обличающая подлость и неблагодарность мужчин, сама оказывается весьма близкой очерченному Другом собирательному портрету. Обе эти речи продолжают стилистику средневековых французских фавлю, где темы супружеской неверности и женского распутства были сквозными. И набор обычных для фавлю сатирических персонажей здесь повторяется: ревнивый муж,

кокетливая жена, нахальный юный франт, посягающий на чужое ложе и т. п. Вместе с тем картины, созданные Жаном де Меном, при всей их выраженной тенденциозности, открывают нам быт средневекового города, каждодневную домашнюю жизнь средних горожан, их образ мыслей, привычки, даже черты материальной культуры эпохи. Чего стоят хотя бы советы Старухи начинающим кокеткам! Следует также обратить внимание на то, что лейтмотивом всех этих сатирических сцен и обобщений становится мысль о том, что женщина, попав в тиски семейного гнета, мужской грубости и тирании, имеет право на свободу любой ценой. И аморальности насильственных брачных уз Жан де Мен противопоставляет свободное естественное чувство, аргументируя его абсолютные права даже с некоторой озорной дерзостью.

В мир земных вожделений и страстей вписывается один из важных аллегорических персонажей — Притворство. Речь Притворства содержит, во-первых, развернутую антиклерикальную сатиру, типичную для городской литературы. Вместе со своей подругой Ханжеством Притворство, умея принять любое обличье, особенно уютно чувствует себя в монашеском платье, дающем ему возможность упражняться в изощренном лицемерии. В одеянии паломника является Притворство в крепость и хитростью расправляется с главным врагом влюбленных — Злым Языком. Тема Притворства звучит уже в речи Друга, когда он советует наивному влюбленному учиться хитрости и лицемерию, дабы достичь успеха в любовной стратегии. И не случайно Амур, возмущаясь низостью Притворства, тем не менее принимает его в свое куртуазное войско, словно вступая в компромисс с законами реального мира.

В финале романа наиболее значимой оказывается аллегорическая фигура Природы, противопоставленная идее Разума. Трактовка Природы в «Романе о Розе» отражает особенности средневекового мирозерцания. Природа выступает как служанка Бога, как его любимое детище, и ей доверено управление всеми земными стихиями. В то же время ей подвластно только материальное, бренное. Все, что составляет сферу духа, всецело принадлежит Богу, поэтому у природы нет полной власти над человеком.

В речи Природы представлена величественная космогония, воплощающая соразмерное движение планет, гармонию небесных сфер, света и тьмы. В поле зрения Жана де Мена оказываются астрономические и алхимические представления эпохи, позволяющие ему выстроить иерархию природных сил и элементов.

И вместе с тем Природа есть только послушный исполнитель Божественной воли. Она обречена вечно пребывать в своей

аллегорической кузнице, за работой, воспроизводя день за днем «слепки» ушедших и уходящих поколений. Главная ее забота — сохранение вселенской жизни, воспроизводство поколений, дабы не прервалась нить бытия. Поэтому Природа сетует на человека, самое неудачное и непокорное ее создание, постоянно нарушающее ее волю. В отличие от животных, ей неизменно покорных, он наделен разумом и свободой, позволяющими ему отклоняться от ее законов.

Размышляя о природе человека, Жан де Мен воплощает по существу предвозрожденческие идеи... о естественном равенстве людей... о свободе воли. В речи Природы воспроизводятся основные аргументы и положения теологических и философских дискуссий XIII века...

Жан де Мен в речи Природы не раз подчеркивает, что Бог, сохраняя всеведение, не вмешивается в каждое деяние человека, а предоставляет ему свободу выбора между добром и злом. Аргументы, к которым обращается здесь Жан де Мен, также взяты из сферы практической морали: если бы не было подобной свободы, то не было бы и понятия греха.

Греховному состоянию человечества последовательно противопоставляется в романе век золотой — утопия естественной природной жизни, когда люди на земле выполняли свое естественное предназначение, не ведая неравенства, насилия, войн, злых вожделений и страстей. Идиллия золотого века — постоянная мифологема «Романа о Розе». <...> Сферу духа, неподвластную Природе, воплощает в романе Гений, «духовник», своеобразный посредник между материальной и духовной субстанциями. Именно он сулит тем, кто исполнит наказания Природы, вечное райское блаженство. В речи Гения куртуазные аллегории первой части романа преобразуются в новые, мистические символы. В чудный сад грядущего блаженства немногих посвященных проведут агнцы — аллегорические посланники Христа. Рай любви Гильома де Лорриса у Жана де Мена превращается в библейский земной рай, куда открыт путь лишь праведникам. Фонтан Нарцисса, типично языческая аллегория, в финале преобразуется в мистический фонтан Божественной Троицы.

Но внедрение подобных религиозных аллегорий создает в финале романа парадоксальную ситуацию. Гений, рисуя картину грядущего райского блаженства, вдохновляет куртуазное войско на штурм крепости, возведенной Ревностью, рьяно защищающей свой розарий, а героя — на сексуальный «подвиг». В финале романа герой благодарит всех, кто способствовал его любовной победе, отрекаясь лишь от дамы Разум. Путь, предначертанный ею, не совпал с заветами Природы, которые он в конце концов победоносно исполнил.

«Роман о Розе» относится к этапу устного бытования литературных памятников. Это во многом объясняет его повествовательную структуру — преобладание монологов различных аллегорических персонажей над собственно нарративными элементами. В текст романа вводятся апелляции к слушающим, нарочитые повторы, призванные закрепить в памяти произнесенные уроки и наставления (речь Амура), фрагментарность, сбивчивость, за которую порой извиняются персонажи (Старуха, Природа). Порой речи прерываются вопросами слушающего, перерастают в дискуссию (речь дамы Разум). Все это создает особую устно-риторическую стихию романа с преобладанием в нем стилистики речевого общения. «Собор, составленный из слов», — так определил «Роман о Розе» Д. Пуарьон.

Приведено по изданию: Лоррис Г. де, Мен Ж. де. Роман о Розе / пер. со старофр. Н. В. Забабуровой на основе подстрочника Д. Н. Вальяно; предисл. Н. В. Забабуровой. Ростов н/Д : Югпродторг, 2001. С. 3–22.

GAUDEAMUS (в сокращении)

Gaudeamus igitur,
Juvenes dum sumus! (bis)
Post jucundam juventutem,
Post molestam senectutem
Nos habebit humus. (bis)

Vita nostra brevis est,
Brevi finietur.
Venit mors velociter,
Rapit nos atrociter,
Nemini parcatur!

Vivat Academia!
Vivant professores!
Vivat membrum quodlibet!
Vivant membra qualibet!
Semper sint in flore!

Vivant omnes virgines,
Graciles, formosae!
Vivant et mulieres,
Tenerae, amabiles,
Bonaе, laboriosae!

Pereat tristitia,
Pereant dolores!
Pereat diabolus,
Quivis antiburschius,
Atque irrisores!

Гаудеамус igitур,
Ювенес дум сумус! (2 раза)
Пост югундам ювентутем,
Пост молестам сенектутем,
Нос хабебит хумус. (2 раза)

Вита ностра брeвис эст,
Брeви финиeтур;
Вэнит морс велоцитер,
Рaпит нос атрoцитер,
Нeмини парцeтур.

Виват Академия!
Вивант профессoрес!
Виват мeмбрум квoдлибeт!
Вивант мeмбра квэлибeт!
Сeмпeр синт ин флoрe!

Вивант oмнес вiргинeс,
Грaцилес, формoзe!
Вивант эт мулiэрес,
Тeнeрэ, амaбилeс,
Бoнэ, лaбориoзe!

Пeрeат триститиa,
Пeрeант долoрeс!
Пeрeат диaболoс,
Квiвис антибуршиус,
Атквe ирризоpес!

Итак, будем веселиться,
Пока мы молоды!
После веселой молодости,
После горестной старости
Нас возьмет земля.

Наша жизнь коротка,
Конец ее близок;
Смерть приходит быстро,
Хватает нас безжалостно,
Никому не будет пощады!

Да здравствует университет!
Да здравствуют профессора!
Да здравствуют все студенты!
Да здравствует каждый студент!
Пусть вечно они процветают!

Да здравствуют все девушки,
Изящные и красивые!
Да здравствуют и женщины,
Нежные, достойные любви,
Добрые, трудолюбивые!

Да исчезнет печаль,
Да исчезнут наши скорби!
Да погибнет Дьявол,
И все враги студентов,
И смеющиеся над ними!

Учебное издание

Назарова Лариса Александровна

ИСТОРИЯ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ СРЕДНИХ ВЕКОВ

Учебное пособие

Заведующий редакцией

Редактор

Корректор

Оригинал-макет

М. А. Овечкина

Е. И. Маркина

Е. И. Маркина

Л. А. Хухаревой

План выпуска 2016 г. Подписано в печать 30.12.16.

Формат 60 × 84¹/₁₆. Бумага офсетная. Гарнитура Times.

Уч.-изд. л. 9,5. Усл. печ. л. 10,69. Тираж 100 экз. Заказ 157.

Издательство Уральского университета

620000, г. Екатеринбург, ул. Тургенева, 4.

Отпечатано в Издательско-полиграфическом центре УрФУ

620000, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4.

Тел.: + (343) 350-56-64, 350-90-13

Факс +7 (343) 358-93-06

E-mail: press-urfu@mail.ru

